GINO MONALDI

VERDI

1839-1898

TORINO
Fratelli Bocca Editori
ROMA - MILANO - FIRENZE

1899

Al Marchese Gino Monaldi

Genova 1-1889 G. Verdi

Gino Monaldi

VERDI

1839-1898

TORINO
Fratelli Bocca Editori
Roma - Milano - Firenze

1899

A

GUIDO BACCELLI

CHE IN FELICE ACCORDO

ALTAMENTE CONTEMPERA

IL CULTO DELLA SCIENZA

CON QUELLO DELL'ARTE

GINO MONALDI

D. D.

INDICE DEL VOLUME.

Capo Primo.

Sommario. — Fisonomia artistica del periodo circa il 1839. — Autori e cantanti celebri. — Riflessi storici comparativi. — Milano: il teatro della Scala. — Comparsa di Giuseppe Verdi. — Notizie biografiche. — La leggenda del Conservatorio: lettera del Verdi al Caponi. — Aneddoto significativo: una *fuga a doppio canone*. — Serietà dell'insegnamento musicale d'allora. Considerazioni retrospettive. — La scienza di ieri e quella di oggi. — Opinione del Verdi in proposito. — La sera del 13 novembre 1839: l'*Oberto di San Bonifacio*. — Incertezze: delusioni. — Cronaca teatrale del tempo: resoconto del giornale « La Fama ». — Bugie pietose: la verità.

Correvano gli ultimi mesi dell'anno 1839. La scena lirica italiana, sino allora superba per una fioritura rigogliosa d'ingegni musicali di cui non si ricorda l'uguale, cominciava a dar segni di stanchezza. L'olimpico silenzio del Rossini che durava dal 1829, la inaspettata e crudelissima morte di Vincenzo Bellini, avvenuta nel 1835, quando il divino cantore toccava appena i 33 anni, avevano lasciato al solo Donizetti la rappresentanza viva e feconda della celebre triade, di cui il mondo stupefatto ammirò il passaggio tanto rapido quanto meraviglioso.

E infatti, quando si pensi che in poco più d'un ventennio una sola generazione di pubblico aveva potuto assistere alle prime rappresentazioni del *Barbiere*, del *Mosè*, della *Cenerentola*, della *Semiramide*, del *Guglielmo Tell*, della *Norma*, della *Sonnam-*

bula, dei *Puritani*, dell'*Anna Bolena,* della *Lucia*, della *Lucrezia Borgia*, e dell'*Elisir d'amore*, si può esattamente giudicare l'importanza di quel periodo artistico.

Per trovare un riflesso comparativo occorrerebbe risalire all'età del Rinascimento — dal 1499 al 1559 — la più splendida età di cultura nazionale di quante furon mai da Pericle ai dì nostri. Nè la comparazione ristretta al solo campo musicale, sarebbe troppo audace, poichè certo è che l'arte dei suoni potè — dal 1815 al 1839 — salutare i nomi di Rossini, Bellini e Donizetti con lo stesso legittimo orgoglio con cui nel secolo XVI le arti del disegno avevano salutato i nomi di Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio.

Sotto cotale impulso vigoroso di arte, dinanzi a così larga e potente manifestazione di lirica teatrale, la sensibilità si ravvivò e si acuì in modo straordinario; e siccome l'educazione musicale di un popolo consiste anzitutto nel perfezionamento della sua sensibilità, dobbiamo ritenere che non mai, prima d'allora, il pubblico italiano siasi trovato tanto vicino alla mèta sospirata.

Così ebbesi pertanto la mèsse lussureggiante di cantanti insigni che allietò e onorò in quel tempo i palcoscenici d'Italia. Roma, Napoli, Venezia, Milano, Bologna, Parma, Modena, Firenze, e tutte, più o meno, le cento città della penisola fecero a gara per udire e acclamare le famose regine del canto che furono la Frezzolini, la Catalani, la Malanotti, la Brambilla, la Pisaroni, la Roccabadati, la Marchesi, la Grisi, la Pasta, la Persiani, la Strepponi, la Barbieri-Nini, ecc., e quei non minori sovrani

della scena che si chiamarono Rubini, Ivanoff, Tamburini, Donzelli, Coletti, Ronconi, Tamberlik, Varese, Moriani, Mirate, Ferlotti, Badiali, Marini, Tacchinardi, Fraschini, Lablache, Roppa, Mario, e altri ancora.

La statistica di un solo anno, compilata sulle cronache teatrali d'allora, ci farebbe vedere, come in uno specchio, il passaggio luminoso di quella splendida costellazione di opere e di cantanti attraverso i palcoscenici di tutte le città italiane e straniere. Ci farebbe in pari tempo vedere come, quasi senza il soccorso di doti e di sussidi municipali e governativi, il pubblico bastasse talvolta, da solo, ad alimentare e premiare altresì la speculazione teatrale. È vero che in quel tempo il *Barbiere* di Rossini costava a un impresario un centinaio appena di scudi e la *Norma* di Bellini miracolosamente raggiungeva un prezzo massimo di 800 ducati! Le paghe dei cantanti camminavano di pari passo con quelle degli autori, e Rubini, la Frezzolini, Lablache non costavano per una intiera stagione quanto una delle nostre odierne celebrità vocali per una sera.

Intanto però, in questo felice pullulare di opere, di maestri e di cantanti, l'educazione musicale si insinuava come onda benefica attraverso aride terre, fertilizzava lo spirito, fecondava il pensiero dei popoli, suggeriva e incitava l'ingegno latente dell'artista.

La città dove tale effervescenza di arte appariva più intensa, era Milano. Il celebre teatro della Scala era considerato come il Tempio augusto cui convergevano le aspirazioni dei giovani artisti e degli autori ansiosi di quell'artistico battesimo.

***

Una sera dell'autunno del 1839 i buoni ambrosiani facevano ressa nell'atrio del loro massimo teatro dove era annunziata la prima rappresentazione di un'opera nuova, dal titolo *Oberto conte di San Bonifacio* del maestro Giuseppe Verdi.

« Chi è questo signor Verdi? » si chiedevano l'un l'altro i famosi e terribili abbonati dell'Areopago milanese.

La cronaca biografica dell'illustre Maestro ha ormai narrato, e così minutamente, le romanzesche vicende che accompagnarono l'arrivo di lui alla scena che non è il caso di ripetere il già detto.

Verdi, come tutte le nature privilegiate che sortirono una vocazione irresistibile per il teatro, dovette sostenere aspra e crudelissima lotta per giungere là dove il suo istinto di artista predestinato lo chiamava irrevocabilmente, e là dove egli sentiva il presagio infallibile del suo avvenire.

Le umiliazioni della sua fanciullezza, vissuta poveramente in una piccola terra detta Le Roncole, a tre miglia da Busseto, le trepidazioni della sua adolescenza innanzi ai concenti armoniosi dell'organo della chiesetta del villaggio, le gioie ineffabili gustate alle prime nozioni musicali a lui impartite dal maestro Provesi, e la soddisfazione legittima con la quale ei potè finalmente, mercè la protezione amorevole dell'ottimo Barezzi, recarsi a Milano a studiare presso il Lavigna, tutto questo è ormai noto.

Benchè ugualmente nota, non è perfettamente esatta la storia del suo esame al Conservatorio e

del verdetto negativo di quei professori. Quella pagina il Verdi stesso volle chiarire con la seguente lettera diretta al pubblicista Caponi: (1)

Busseto-Sant'Agata, 13 ottobre 1880.

« *Carissimo Caponi*,

« Non è affatto nel 1833, ma nel 1832, nel « mese di giugno (non aveva ancora compiuti die- « cinove anni) che io feci dimanda per iscritto allo « scopo di essere ammesso come allievo a paga- « mento al Conservatorio di Milano. Inoltre io subii « una specie di esame al Conservatorio presentando « alcune mie composizioni e suonando un pezzo « al pianoforte davanti a Basily, Piantanida, An- « geleri ed altri, fra i quali il vecchio Rolla, al « quale era stato raccomandato dal mio maestro « di Busseto, Ferdinando Provesi. Circa otto giorni « dopo io mi recai dal Rolla che mi disse: Non « pensate più al Conservatorio: scegliete un mae- « stro in città: io vi consiglio Lavigna o Negri.

« Io non seppi più nulla del Conservatorio. « Nessuno rispose alla mia dimanda. Nessuno, nè « prima nè dopo l'esame mi parlò del regolamento. « E io non so nulla del giudizio di Basily ripor- « tato dal Fetis. Ecco tutto!.,. »

Da questa lettera è lecito dedurre che, se rifiuto perentorio non vi fu, dovette esservi almeno diniego occulto. Lo stesso Verdi mostrò più tardi di aver serbato l'ingrato ricordo della cattiva ac-

(1) Conosciuto sotto il pseudonimo di *Folchetto* col quale figura altresì nelle note aggiunte al libro del Pougin: « Verdi – Storia aneddotica » e dove venne pubblicata la lettera qui trascritta.

coglienza ricevuta al Conservatorio. Trovatosi infatti una sera in casa del Lavigna ed essendovi capitato anche il Basily, si venne a parlare del cattivo risultato di un concorso per un posto di maestro di cappella a San Giovanni di Monza, concorso al quale avevano partecipato ventotto giovani maestri senza riuscire a sviluppare adeguatamente un soggetto di *fuga* proposto dal Basily. Il Lavigna lo invitò allora a scrivere il tema per farlo svolgere al Verdi. Questi accondiscese di buon grado alla prova, e in meno di un'ora presentò il lavoro regolarmente e correttamente svolto, non solo, ma ampliato con un doppio *canone*. E avendone il Basily, sorpreso di tanta perizia, chiesto la ragione al Verdi: «la ragione, rispose il futuro autore del *Rigoletto*, è questa: che io ho trovato il vostro soggetto un po' arido e ho voluto arricchirlo!» La botta era diritta e il Basily non potè pararla. L'allievo bocciato avea reso la pariglia al professore.

L'aneddoto, più che un'importanza soggettiva, ne ha una storica. Esso ci dimostra con quale saldezza e serietà di metodo si studiasse allora la musica, e quanto sia falsa od errata oggi la comune opinione che attribuisce ai grandi maestri italiani d'un tempo, non escluso il Verdi, un corredo modesto e incompleto di dottrina musicale. Rossini, Bellini, Donizetti non studiarono meno bene di quanto oggi si studii; e, se di quella loro dottrina usarono raramente, ciò non vuol dire che non la possedessero. Averlo fatto talvolta, basta del resto a provarlo. Coloro che poterono infatti scrivere l'Introduzione della *Norma*, la *Ronda* nei

Puritani, la Congiura del *Guglielmo Tell*, la *Piccola Messa*, il finale della *Lucia*, il terzetto della *Borgia* e il quarto atto della *Favorita* dimostrano a un tempo il genio dell'artista e la scienza del maestro. Nè è tampoco esatto che la scienza di ieri fosse tanto più povera di quella di oggidì. « In fatto di maggiori trovati scientifici (sono parole del Verdi) vi è molta esagerazione. Palestrina ha delle arditezze armoniche, stupefacenti anche adesso. Però, in fatto d'armonia, non può negarsi che oggi vi sia progresso, e forse sarebbe meglio che non vi fosse. I lenocinii dell'armonia rendono meno agile e pronto il volo della fantasia : essi mentre sono un inciampo, un imbarazzo sovente allo scrittore di genio, riescono invece di un grande aiuto agli scrittori senza genio che vi trovano almeno il mezzo di salvarsi ! »

Questo diceva il Maestro nell'estate del 1890, dopo l'*Otello* e alla vigilia quasi del *Falstaff!* Figuriamoci come una tale convinzione egli dovesse sentirla radicata nell'anima nel 1839, quando l'estro musicale de' suoi predecessori e contemporanei inebriava il mondo coll'aurea semplicità delle forme !

Abbeverandosi a quelle vivaci e copiose fonti, respirando l'aria purissima di quell'atmosfera musicale, assimilandosi gli istinti artistici del popolo in mezzo al quale viveva, il Verdi, con la istintiva baldanza del giovane proselite, e in pari tempo con la trepidazione e lo sgomento inevitabili del neofita, presentava al pubblico della Scala il suo primo tentativo melodrammatico.

Il pubblico, però, non potè in quella sera del 18 novembre 1839 alimentare nè distruggere le balde aspirazioni del Maestro. L'*Oberto* ebbe uno

di quei successi che oggi si direbbero *di stima*, i quali nulla aggiungono o tolgono alla riputazione d'un compositore.

Un giornale milanese di quel tempo, *La Fama*, così rende conto di quella prima rappresentazione: « Milano — Teatro alla Scala — L'*Oberto conte* « *di San Bonifacio* io lo vorrei confuso con quella « miserabile schiera di libretti in ira alle muse e « al buon senso, per quella sprezzatura di versifi- « cazione e per quella assurdità di situazioni che « formano la vergogna del nostro teatro melodram- « matico. . . . .

. . . .

« La musica di quest'opera avvicinasi d'assai « allo stile belliniano, e la melodia vi è profusa « a larga mano, forse anche troppo, talchè nei luoghi « dove le parole richiedevano energia e passione, la « cantilena è languida e monotona. Se ne togli « questo grave difetto essa ben meritò gli applausi « onde fu accolta la sera del 17 corrente per bella « istrumentazione, dolcezza di canto e per purezza « e novità anche di pensieri. La *cavatina* della Ma- « rini, e quella di Salvi nel primo atto, e il quar- « tetto del secondo atto sono pezzi magistrali che « rivelano molto sapere musicale e hanno una certa « impronta d'ispirazione. L'esecuzione, a dir vero, « non contribuì molto a farcene assaporare le bel- « lezze, giacchè, se ne eccettui la Marini, che cantò « egregiamente, gli altri pareva gareggiassero nel- « l'uscire di tono. Salvi, affaticato da sì lunga se- « quela di recite, non potè spiegare in tutta la sua « forza la bella voce che possiede, e spesso non « raggiunse la nota richiesta. Masini pareva gio-

« casse a mosca cieca, fortunato quando coglieva
« nel segno. La Shaw, che si produceva la prima
« volta sul teatro, ha voce, pronuncia felice, ma
« tuttora novizia sì del canto come della scena, non
« è fatta per un teatro principale come il nostro.
« Nelle sere susseguenti, se avverrà che i cantanti
« si rinfranchino e si accordino meglio tra loro, que-
« st'Opera crescerà di certo nel pubblico favore... »

Il favore non crebbe. L'*Oberto* ebbe certo accoglienza lusinghiera e il pubblico salutò con simpatia l'arrivo del giovane maestro alla scena; ma niente di più. L'*Oberto* non poteva essere opera vitale e non fu.

Per renderci ragione di questo fatto conviene vedere e studiare un po' più da vicino l'uomo e l'artista.

Capo Secondo.

Sommario. — Il peccato originale dell'*Oberto*: sua storia: confessioni intime del Maestro: tre anni di lavoro. — Indagini sulle cause che condussero così a lungo il lavoro. — La giovinezza di Verdi paragonata a quella di Pergolese, Schubert, Mozart, Bellini, Rossini e Donizetti. — La vita del Maestro a Busseto: fenomeni artistici che ne derivarono. — La calma dell'uomo e dell'artista. — La musica dell'*Oberto*. — I tre nomi di Verdi: influsso benefico. — L'impresario Merelli. — Lo strazio del Maestro. — La sua opera buffa. — Tre morti in due mesi. — Solo! — La musica di « *Un giorno di regno*. — Dopo mezzo secolo: *Falstaff*. — Riflessioni comparative. — Il temperamento del Verdi. — Sua inettitudine all'opera buffa. — La triste serata del 5 settembre 1840 narrata dal giornale contemporaneo *La Moda*. — Verdi e Merelli. — Dopo il fiasco. — Crisi terribile. — Annientamento morale.

L'*Oberto* nacque con un grande peccato originale: il libretto. — Simile colpa avrebbe probabilmente reso vano il buon volere di qualsiasi robusto

ingegno di musicista; e non v' ha dubbio che il Verdi debba aver provato un grave scoramento dinanzi a quella torbida e sconclusionata azione drammatica, esposta inoltre in così cattivi versi. La fatica non deve essere stata minore, poichè ci vollero tre anni di lavoro prima che la partitura fosse all'ordine e in grado di affrontare la scena. L'autore stesso così ne parla al Ricordi: « Il « maestro Masini che, a quanto sembra, avea una « certa fiducia « *nel giovane artista* » mi propose « allora di scrivere un'opera per il Teatro Filo« drammatico da lui diretto e mi consegnò un li« bretto che poi, modificato in parte dal Solera, « divenne l'*Oberto di San Bonifacio*. Io accettai « l'offerta con piacere e ritornai a Busseto ove era « impegnato come organista. Vi restai circa tre anni. « Terminata che ebbi la mia opera mi posi nuova« mente in viaggio per Milano portando con me la « partitura completa e perfettamente in ordine e « di cui mi era preso la cura di cavare e copiare « tutte le parti di canto. »

Verdi non accenna, è vero, in alcun modo alle ragioni che condussero così a lungo il lavoro; ma è lecito indagarle. La musica dell'*Oberto* non può essere scaturita agile e spontanea dall'anima di Lui, mancando nell'azione e nella forma poetica ogni valido elemento atto a parlare alla immaginazione dell'artista e a provocarne il tumulto. A prescindere anche da questo mancato impulso, altre cause possono avere influito a questo primo, poco felice parto della sua giovinezza.

Stando alla narrazione del Verdi, dobbiamo ritenere infatti che le prime note dell' *Oberto*

venissero scritte circa il 1836, quando il Maestro contava appena ventisei anni, giovane età senza dubbio, che Pergolese nondimeno non vide o toccò appena, che Schubert oltrepassò di 3 anni, Mozart e Bellini superarono di sette, e raggiunta la quale Rossini e Donizetti avevano già posto insieme un patrimonio glorioso di opere.

Perchè dunque il Verdi che studiò musica sino dall'infanzia e che nel 1821 — all'età di soli otto anni — esercitava già le sue piccole dita sopra la famosa spinetta, conservata oggi nel Museo intimo della villa di S. Agata, si decise così tardi all'esperimento del teatro? La causa fu sua o degli avvenimenti? Fu un po' di questi e sua.

Gli avvenimenti certo trattennero il Verdi. Essere nato a Busseto, nominato poi organista e maestro di cappella di quella cattedrale, avere ottenuto il posto di direttore della Società Filarmonica, essere sopratutto il protetto, l'amico e il genero del Barezzi, non erano invero circostanze troppo favorevoli all'entrata di lui nel mondo vivo e palpitante dell'arte. Difatti il Verdi non mostra mai in questo lungo periodo la decisa volontà di uscire da quel guscio di esistenza mite e provinciale, anzi sembra quasi vi si acconci e vi si adagi volontieri. Ciò che lo spinge finalmente è l'offerta del maestro Masini e sopratutto il suo incontro col Solera.

All'invito non segue tuttavia, come abbiamo visto, che assai lentamente il fatto. Ci vogliono infatti tre anni perchè egli scriva e conduca a termine la partitura dell'*Oberto*, mentre in soli due anni — dalla primavera del 1851 a quella del 1853 —

egli compone nientemeno che il *Rigoletto*, il *Trovatore* e la *Traviata*! Nè si opponga che la maturità dell'ingegno, l'abitudine dello scrivere e l'esperienza del teatro gli conferissero una facilità non posseduta ancora all'epoca giovanile dell'*Oberto*. Verdi (l'episodio col Basily ce lo insegna) ebbe sempre la mano facile, pronta e sicura, e quando le idee turbinarono nel suo cervello esse trovarono posto ben presto sulla carta. Se questo non accadde dunque per la musica dell'*Oberto* vuol dire che l'anima dell'artista non avea provato ancora uno di quei momenti di tumulto creativo e di estasi fantasiosa ai quali egli poi sempre obbedì scrivendo le proprie opere. Nella sua lunga carriera noi assistiamo infatti a frequenti e anche non brevi momenti di affrettato e negligente lavoro; giammai però ad una lenta e stentata elaborazione musicale. Il fenomeno dell'*Oberto*, unico forse nella vita artistica del Verdi, deve quindi attribuirsi sopratutto allo stato psicologico dell'artista in quel tempo.

Questi, durante i tre anni passati in Busseto a scrivere l'*Oberto*, poteva considerarsi un uomo relativamente a posto. Provvisto di un cospicuo stipendio per quei tempi (300 lire al mese), sposo felice di una donna che era stata il sogno della sua giovinezza, padre di due graziosi bambini, amato dagli amici, rispettato dai nemici, egli non sentiva quel bisogno acuto che tormenta l'artista di chiedere all'arte ogni suo bene, d'infervorarsi di essa, di provarne le febbri creatrici, di dimenticare tutto e tutti per gettarsi a nuoto nello sconfinato oceano del teatro e provare i capogiri dell'abisso e le supreme beatitudini della uscita alla riva.

Lontano com'era allora da questo concitamento dell'anima e dello spirito, egli scrisse la musica dell'*Oberto* con le misurate elucubrazioni del giovane maestro fresco di studii; non già colle alte e commosse energie dell'artista.

Le blande e facili melodie dell'*Oberto* non hanno penne agili e robuste, il loro volo è debole e corto e l'atmosfera sulla quale si librano affannosamente è densa e pesante. Le inevitabili *cavatine* e *cabalette*, il duetto di convenzione e la *stretta* di rito nei finali camminano tutte sulla falsariga delle opere della prima maniera del Donizetti e del Mercadante. Un solo pezzo, un quartetto composto all'ultima ora e del quale il Merelli, l'impresario della Scala, suggerì la situazione e il Solera scrisse i versi, fa presagire la vibrazione futura dell'arpa verdiana. Quel quartetto è la migliore, anzi l'unica pagina veramente bella dell'opera: si potrebbe quasi chiamarla l'aurora del *Nabucco*.

Fra questo e l'*Oberto* havvi purtroppo una serie di dolori e di disinganni acerbissimi che senza l'intervento provvidenziale di un uomo, di un amico, avrebbero forse anche spezzata la vita del Verdi o gli avrebbero almeno inaridito lo spirito.

Nella fede di nascita che figura sui registri dello stato civile di Busseto (anno 1813) si trova che il Verdi, oltre il nome primo di Giuseppe, porta altresì quelli di Fortunino e Francesco. Ebbene, potrebbe dirsi che quel secondo nome abbia controbilanciato con una influenza benefica quel terribile momento di sventura.

Abbiamo detto più su che impresario della Scala era allora Francesco Merelli. Questo nome avrebbe

diritto di esser legato alla gloria del Verdi, nonchè a quella dei bei ricordi artistici italiani. Senza il Merelli, il Verdi avrebbe assai probabilmente passata la vita a Busseto a far gemere di mistici concenti l'organo della chiesa; invece coll'aiuto di lui egli potè saltare a piè pari una fitta siepe di ostacoli ed entrare in un grande teatro, lasciandosi dietro una folla di colleghi e competitori. Nondimeno il Merelli, prima di schiudere al giovane musicista le porte della gloria, doveva involontariamente sottoporre l'anima di lui alla più angosciosa prova che un uomo, un artista abbia mai subito.

Con accorgimento fine e raro l'impresario della Scala avea, dopo l'*Oberto*, misurato e apprezzato l'ingegno del giovane esordiente, a lui offrendo contratto per altre tre opere delle quali fu conchiuso che la prima dovesse essere buffa e andare in scena l'autunno del 1840.

Qui comincia lo strazio del Maestro. Assalito da fiera malattia dovè, non appena convalescente, imprendere a scrivere l'opera pattuita; ma non era ancora a metà del lavoro che i due suoi bambini ammalavano l'un dopo l'altro e morivano. Non basta. Il pianto di quel povero cuore dovea continuare. Ai primi giorni del giugno la sua Margherita, la giovane e adorata compagna, colpita da infiammazione cerebrale, spegnevasi anch'essa, e il 19 giugno 1840 una terza bara usciva dalla casa del Maestro. « Io era solo!... solo!... (parla il Verdi). Nello spazio di due mesi appena, tre esseri cari erano scomparsi per sempre: io non aveva più famiglia! E in mezzo a questa angoscia terribile, per non

mancare all'impegno assunto, io doveva scrivere e terminare un'opera buffa!... »

Chi legge un volume, chi contempla un quadro, chi ascolta una musica non sa a quali terribili strette può aver soggiaciuto il cuore e la mente dell'artista che lavora e crea! Il Verdi, fra i singulti, e le lagrime che gli velavano gli occhi era costretto a segnare con la penna le note d'un'opera buffa; e nondimeno, per virtù di quella sua fibra indomita e tenace, egli volle e potè compiere il promesso lavoro. Questa volta però l'uomo aveva vinto l'artista. In tutto il corso dell'opera non si trova infatti una idea, una frase, un fremito, un sussulto, un solo istante di vita musicale. Tutto è morto là dentro!

Innanzi a questa partitura non è possibile tentare un esame, una indagine critica per vedere sino a che punto lo stato doloroso dell'uomo influisse sullo spirito creatore dell'artista, e stabilire se, escluse anche le condizioni anormali del Maestro, il genere buffo avrebbe potuto trovare rispondenza nel suo temperamento musicale.

L'esame non è possibile in quanto che, all'infuori di due o tre pezzi concertati dove il Maestro colla sola forza dell'abitudine è riuscito a porre insieme qualche pagina pregevole, tutto il resto non è altro che vaniloquio.

Dobbiamo tuttavia osservare che quella austerità e melanconia leggendaria del Verdi, e quel suo caratteristico sentimento, così ricco di foga ed impeto drammatico, non si erano ancora, nell'autunno del 1840, esattamente rivelati, poichè l'*Oberto di San Bonifacio* non aveva certo potuto delineare la fisonomia intellettuale del suo autore.

Verdi, come vedremo man mano che procederemo nel lavoro, non fu mai del resto eccessivamente austero e melanconico; egli fu sopratutto artista di genio che sentì indistintamente il bello in ogni sua espressione, tanto che, attraverso la sua musica ardente, immaginosa, robusta e talvolta michelangiolesca, guizzano, benchè fugaci, fantasmi lievi e giocondi e un gaio scintillìo lampeggia nella sua tavolozza.

Che il Maestro non fosse punto ribelle per indole al genere buffo e semiserio ce lo dimostrano anche parecchie composizioni da lui scritte quando studiava col Lavigna. Far derivare d'altronde dalla musica di *Un giorno di regno*, scritto in quelle disgraziate condizioni, la inettitudine del compositore alla opera buffa, sarebbe giudizio per lo meno assai arrischiato. Tanto più arrischiato oggi dopo il *Falstaff*.

Comunque sia *Un giorno di regno* ovvero *Il finto Stanislao* non può esser considerato come un esperimento d'arte: esso fu e rimane un esempio forse unico di eroismo umano dinanzi alla legge del dovere.

Verdi nel consegnare, sebbene riluttante, la partitura al Merelli, sperò che lo strazio sofferto non fosse del tutto ignoto al pubblico ed attese; ma il pubblico non si preoccupa delle segrete ambasce e delle occulte spine che insanguinano l'artista fra le pareti domestiche: egli paga anticipato il conto del divertimento che gli viene offerto, e quando non è soddisfatto dell'impiego del suo denaro fischia, ed ha ragione. — E così fece allora.

La *Moda*, altro periodico teatrale del tempo, così scriveva nel numero del 5 settembre 1840, « Il maestro Verdi, l'autore dell'*Oberto di San*

« *Bonifacio*, il giovane debuttante dell'anno scorso,
« ebbe l'altra sera un severo avvertimento dagli
« spettatori del nostro grande teatro. La sua nuova
« opera buffa *Un giorno di regno* fu accolta ben
« diversamente da quello che lo fu la sua prima;
« il pubblico, o stette silenzioso o condannò il giu-
« dizio di coloro che credevano opportuni gli ap-
« plausi; la sinfonia, due duetti fra due bassi nel
« primo e nel secondo atto, e l'*aria* dell'Abbadia
« furono encomiati; tutto il resto cadde, e vi è
« poca speranza che nelle sere successive questo
« aspro giudizio possa essere modificato, a meno
« che i cantanti non credano di far spiccare con
« una esecuzione più regolare alcune delle bellezze
« riconosciute dagli intelligenti nei pezzi concertati.
« Certo questa è una sventura per Verdi; ma ciò
« non deve avvilirlo. Che egli dia un addio a
« questo nuovo sentiero pel quale si è messo e che
« ritorni alle appassionate aspirazioni del dramma
« serio; che l'autore dell'*Oberto* non si esigli da
« sè stesso, da quell'atmosfera di affetti, di amori,
« di cantilene soavi e commoventi che gli fecero
« vincere la sua prima battaglia per ingolfarsi in
« questo nuovo laberinto di forme invecchiate, di
« rancide frasi, di motivi troppo ligi ad una fredda
« e servile imitazione. L'avvenire gli sta ancora
« schiuso dinanzi, l'avvenire che non inganna colui
« che non si lascia ingannare da sè stesso... »

E qui il giornale, ispirato evidentemente a benevolenza, muove rimprovero ai cantanti i quali avrebbero perduto la bussola al segno da « cessar di cantare o muovere soltanto le labbra, ecc. » Ciò provi l'enormità del disastro!

Per Verdi il colpo fu oltremodo crudele, tale che non l'obbliò giammai, ed ebbe anzi il torto di rendere questo suo cruccio di pubblica ragione con una lettera nella quale stigmatizzò con acerbe parole la sentenza dei milanesi « che avevano voluto nel padre e nello sposo punire l'artista! » Non contento di ciò ei si recò dal Merelli e volle sciolto risolutamente il contratto. Merelli non si oppose: l'accorto e onesto impresario aveva il suo piano!

Verdi intanto, chiuso nel suo dolore, non lasciando aperto il varco a nessuna consolazione, fu sopraffatto da una crisi terribile. Il suo robusto organismo che con supremo sforzo aveva resistito al grande cordoglio, subiva adesso una ben strana reazione. Era l'anemia completa dello spirito e della materia, ozio profondo della mente e del corpo, atonia assoluta dell'anima, cinismo e misantropia uniche e sole di lui compagne. Non più musica, non più lettura classica, non più poesia, non affetti, non amici, non gioie o piaceri di qualsivoglia indole. Unico suo passatempo la lettura di cattivi romanzi dei quali in un momento divenne avidissimo.

Del resto nulla, più nulla, assolutamente nulla!

Osservando a questo punto la figura del Verdi, ciò che stupisce segnatamente è la sua resistenza fisica dinanzi a quell'annientamento morale.

Sopra cento uomini sottoposti a cotale durissima prova, novantanove forse si sarebbero uccisi o sarebbero divenuti pazzi. Verdi non si uccide nè impazzisce; egli si addormenta. Questo assopimento è la sua salvezza.

CAPO TERZO.

SOMMARIO. — Sonno del Verdi. — Il vuoto: l'abbandono. — *Figlia del reggimento* e *Torquato Tasso* del Donizetti alla Scala. — Solitudine. — Il salvatore. — La Galleria De Cristoforis. — L'incontro col Merelli: il libretto del *Nabucco*. — La lotta. — Febbri del genio. — Il ghiaccio è rotto. — La musica del *Nabucco* scritta in tre mesi. — Osservazioni: confronti. — L'*idea musicale*. — Definizione del Gounod. — La melodia secondo i moderni compositori. — Verdi e la Bibbia. — Analogie di sentimento. — «Va pensiero sull'ali dorate» I Canti d'Israelle. — Mosè ed Omero. — La suggestione lirica. — Mistero! — Lo stile del *Nabucco* — Un articolo di Alberto Mazzuccato nella *Gazzetta musicale*. — *Nabucco*, *Anna Bolena*, *Tancredi*.

I tre mesi circa, dall'ottobre del 1840 al gennaio del 1841, possono chiamarsi il sonno del Verdi: sonno morboso però, simile a quello prodotto da una forte dose di oppio; sonno strano, indefinibile, durante il quale il corpo subisce le forme di un riposo non riparatore e lo spirito prova il senso tormentoso di una allucinazione incessante. Nella povera mente malata del Verdi l'allucinazione non poteva riferirsi che al passato orribilmente triste e desolante.

L'uomo non avea più famiglia: l'artista non aveva più arte! A ventisette anni, quando le energie del corpo e dello spirito stanno per raggiungere la loro piena maturità, Verdi sentivasi vinto, affranto, quasi inanimato. Egli, al pari di un sonnambulo, al quale, per un fenomeno patologico inesplicabile, rimangono le abitudini della vita desta, udiva, parlava, camminava; ma tutto ciò sotto un impulso meccanico, di cui non provava la coscienza.

La sensibilità dell'*essere* era in lui addormentata, così da far supporre quasi ch'ei non avvertisse più nemmeno le ragioni del suo dolore.

Nessuno d'altronde si era ricordato di lui. La sventura, come sempre avviene, gli avea scavato attorno un orribile vuoto. Egli era solo! Gli uomini e gli eventi quindi non lo toccavano, come se fossero le milla miglia lontani da lui.

In quell'ultimo trimestre del 1840 si erano rappresentate alla Scala due opere del Donizetti nuove per Milano: *La figlia del reggimento* e il *Torquato Tasso*. Ebbene, Verdi non se n'era accorto nemmeno. Nessuna delle due, è vero, aveva incontrato il pieno gradimento del pubblico, ma se pur grande fosse stato il trionfo, si può con ragione affermare che il clamore di esso non sarebbe giunto fino a lui. In quella sua cameretta, presso la *Corsia dei Servi*, dove non un amico o un conoscente avea posto più il piede dopo la disastrosa serata d'*Un giorno di regno*, il povero Maestro non sapeva, non udiva più nulla. Convinto di essere dimenticato, egli cercava, a sua volta, di dimenticare! Ma — lo dicemmo — un uomo, un amico vegliava su lui e lo salvava.

Quando, dopo il fiasco di *Un giorno di regno*, il Merelli vide il Verdi soggiacere a quel grande assopimento morale, egli non disperò. Un uomo che non si uccide nè impazzisce, ma che si addormenta soltanto — pensava l'impresario della Scala — deve assolutamente svegliarsi. Le dolorose rimembranze dei fischi del pubblico torneranno, prima o poi, a stridere alle orecchie dell'artista e lo scuoteranno.

Il Merelli pensava forse a ciò, allorquando, pregato vivamente dal Verdi affinchè non mettesse in scena la malaugurata opera buffa, si mostrò duramente inflessibile e non volle a nessun patto accondiscendervi. Per quanto ardita e paradossale possa sembrare codesta ipotesi, essa rimane tuttavia la sola atta a spiegare l'apparente crudeltà del Merelli verso il Verdi, da lui amato come un fratello. Certo è che l'agire a siffatto modo era enormemente pericoloso, ma il bravo impresario aveva presentito la fibra eccezionale del giovane maestro ed era convinto, che per salvare la vita dell'uomo percosso da tanto dolore, bisognava martoriare l'amor proprio dell'artista, lacerarlo magari!

Quando però la crisi minacciò di prolungarsi troppo, il Merelli, che in quei tre mesi non aveva mai perduto d'occhio il Verdi, credette giunto il momento d'intervenire. Incontratolo infatti una rigida sera del gennaio 1841 nella Galleria de Cristoforis gli si pose d'appresso, lo apostrofò vivamente, con aria di amoroso rimprovero, per la lunga e ingiustificata sua assenza dagli amici e dal teatro: poi, dopo breve conversazione, nell'atto di congedarsi, gli fece così, sbadatamente, scivolare nelle tasche del soprabito un manoscritto arrotolato, dicendogli: « A tempo perso dagli una occhiata! »

Quello scartafaccio era il libretto del *Nabucco*, scritto dal Solera, pel maestro Nicolai e da questi rifiutato (1). Ben sapeva il Merelli, così facendo, di aver gettato un carbone acceso sopra un monte

(1) Il Nicolai scelse invece del libretto del *Nabucco* quello del *Proscritto*, che il Merelli gli affidò dietro consiglio del Verdi.

di polveri, umide, è vero, ma che il calore avrebbe man mano scaldato e fatto esplodere.

La resistenza del Verdi fu nondimeno più lunga e tenace di quanto avrebbe potuto supporsi. La lotta durò infatti cinque mesi, durante i quali non passò forse giorno in cui il giovane artista non aprisse le pagine del libretto e non vi ponesse sopra gli occhi cogitabondi. Il poema era bello, il soggetto altamente lirico, il desiderio d'una rivincita intenso: seduzioni formidabili contro le quali la povera ragione del Maestro doveva quotidianamente combattere. Il risultato della lotta non può esser dubbio tuttavia fra il seme e la terra che lo ricopre. Quando il primo è saldo e rigoglioso la terra dovrà, prima o poi, aprirgli bene il varco e lasciarlo sbocciare baldanzoso agli ampii orizzonti della vita. Erba, fiore, frutto, albero, quale che sia il loro seme, non potranno lungamente patire ostacolo quando la vita li anima e l'invita a vivere. Ora il Genio del Verdi era seme troppo rigoglioso e robusto perchè una contrarietà terrena, per quanto grave, potesse comprimerne a lungo la potente fioritura. La compressione contribuì anzi ad una maturazione migliore. Senza quell'immenso dolore, e senza il beneficio di quel letargo che attutì precariamente la sensibilità umana del Verdi, il genio del Maestro non avrebbe avuto poi una così bella e florida manifestazione.

Dopo tre mesi di quella prima crisi ci vogliono tuttavia altri cinque mesi di battaglia, di febbre acuta e violenta affinchè i forti e desiosi istinti dell'artista vincano e facciano soccombere la ragione ribelle dell'uomo.

Finalmente una sera, sul finire di maggio, mentre il Verdi che rileggeva, forse per la centesima volta, l'ultima scena della morte di Abigaille (1), sentì scendersi dentro l'anima l'*idea musicale*... S'accostò allora al piano forte, l'aperse dopo tanto tempo, volle che le sue orecchie udissero l'arcana parola dell'anima e scrisse la musica di quella scena.

Il ghiaccio era rotto: nulla avrebbe ormai più trattenuto l'onda impetuosa del torrente. Infatti, dopo soli tre mesi, la partitura del *Nabucco* era composta, finita, pronta ad essere portata sul leggìo del direttore d'orchestra. E pensare che per l'*Oberto* ci erano voluti tre anni!

Simile prontezza e facilità creatrice il Verdi non la raggiunse mai più dopo il *Nabucco*, tranne, forse, che per *La Battaglia di Legnano*, opera di circostanza scritta da lui in Roma nel 1849 e della quale ci occuperemo a suo tempo.

È però vero che quel periodo di cinque mesi occupato dal Verdi a studiare il libretto può considerarsi come semina feconda della rapida produzione futura; e forse potrebbe affermarsi che molte idee, tradotte poi in note negli ultimi tre mesi, fossero già una realtà vivente nello spirito dell'artista. Riferendoci anzi alla brevità minima del tempo, di fronte alla importanza del lavoro, dobbiamo ritenere che il fenomeno musicale del *Nabucco* abbia avuto appunto codesta genesi, non nuova del resto, e di cui offrono mirabile esempio Rossini e Donizetti in alcune delle loro opere mi-

(1) Scena che fu poi tolta dalla partitura del *Nabucco*.

gliori. Tale fenomeno, ammesso che l'artista si trovi nel momento psicologico favorevole, non ha invero nulla di strano.

« Una idea, diceva Gounod, è una forma musicale precisa che mi afferra all'istante, senza attesa; è di più una forma feconda che contiene in sè tutto il pezzo che essa annuncia, pezzo che si svolge chiaro, potente, logico, UNO, senza ch'io sia obbligato di trascinarmi a tastoni per scorgerne la maestosa e robusta identità. L'insieme della concezione fluisce dal suo principio, non per via di artifizii, di complessità arbitrarie e facoltative, ma per via di generazione. La proprietà d'una melodia è di essere non già una forma qualunque più o meno vaga, sibbene un disegno determinato, un contorno distinto che colpisce istantaneamente sino dal suo primo apparire. Non è un enigma, un problema; è una figura netta, vale a dire un essere. »

La bellissima definizione del Gounod apparirà ben strana agli odierni compositori i quali costruiscono generalmente la melodia pezzetto per pezzetto, combinandone l'edificio paziente e laborioso con una successione di suoni armonici ed inarmonici e d'intervalli singolari e inaspettati. Ai vecchi maestri invece quella definizione non sarebbe apparsa che la spiegazione, a parole, di un fenomeno semplice e naturale di cui essi non si erano mai chiesto conto.

Se si fosse pertanto dimandato al Verdi, per quale arcana virtù avesse egli potuto in tre mesi scrivere da cima a fondo la musica del *Nabucco*, non avrebbe, crediamo, saputo rispondere. Quella musica deve essergli sgorgata dall'anima come no-

bile e benefico pianto lungamente represso. Lettore assiduo della Bibbia, egli, scorrendo il libretto del *Nabucco,* deve essersi riportato col pensiero al commovente episodio della distruzione di Gerusalemme (588 anni prima di G. C.) per opera di Nabuccodonosor, così efficacemente descritto nel salmo 187 « Super flumina Babylonis ». E da quel salmo davidico, in cui vibra, freme ed irrompe una fantasia sterminata, aleggiante senza tregua dal patetico al sublime ed abbracciante e colorante la vastità del creato nelle sue più disparate produzioni ed ineffabili armonie, il Verdi deve avere attinto il tema bellissimo del famoso coro « Va pensiero sull'ali dorate, ecc. »

Così l'idea musicale della magnifica profezia di Zaccaria dovette quasi sentirsela piovere nell'anima rammentando e rievocando il libro dei Profeti e il celebre libro di Giobbe, sublime poesia consolatrice delle turbe israelitiche erranti nel deserto. Certo in quella stupenda odissea il Verdi ebbe a trovare una affinità intima collo stato dell'anima sua! E non solo i salmi di David, i libri di Giobbe e dei Profeti debbono essere passati come dolce e melanconica poesia attraverso la fantasia del maestro, ma una vibrazione più reale, quella dei *Canti d'Israelle*, deve aver commosso la fibra sensibile dell'artista.

Il figlio del celebre Racine, in una memoria da lui letta all'Accademia di Belle Arti di Parigi, dimostrò che i libri di Mosè racchiudono bellezze di stile incomparabile, infinitamente superiori a quelli di Omero. Egli sostenne altresì, e con ragione, che il biblico legislatore sia stato anche il primo poeta lirico.

Nelle sinagoghe si eseguisce tuttora un canto attribuito alla sorella di Mosè, dal quale emana una melanconia dolcissima da non avere riscontro con nessuno dei nostri più celebrati canti liturgici. In questo, come negli altri canti d'Israele, è notevole la severità e la maestà somma dello stile preconizzante il *modo* musicale dorico dei greci e che si vuole, con fondamento, sia stato il *modo* preferito dagli ebrei nella composizione dei loro canti.

Ora, per quanto sia difficile rappresentarsi con la immaginazione i caratteri, i tipi, l'espressione, la natura infine di un'arte di altre epoche, e indovinarne, per così dire, la linea e i contorni generici, nondimeno è dato al genio, talvolta, per una combinazione inattesa, di squarciarne l'arcano.

Il Verdi, chiamato dal Solera al lirico argomento del *Nabucco*, e da questo trasportato verso quel grande poema d'amore e di dolore che è la Bibbia, può avere avuto, istintivamente, la divinazione di quei famosi Canti d'Israele, musica eloquentissima nella sua semplicità, verso la quale milioni di reietti e di perseguitati aprirono e sollevarono in alto i loro cuori, e per la quale, dalle spiaggie luminose dei fiumi di Babilonia alle miti penombre delle sinagoghe, la cattività e l'oppressione sembrarono loro men dure.

Nella musica del *Nabucco* il sentimento biblico erompe talvolta potente. La sobria ed austera maestà del pensiero melodico, la libertà e spontaneità delle forme, la ricchezza e fluidità dei temi e sopratutto un soffio perenne di forte e amorosa melanconia avvicina lo stile del *Nabucco* a quello della Bibbia.

Alberto Mazzuccato, nella *Gazzetta musicale* del 13 marzo 1842 — quattro giorni dopo la prima rappresentazione del *Nabucco* alla Scala — così scriveva:

« Inoltre il soggetto biblico ricco di grandio-
« sità teatrale, e di scenica poesia, si presta a do-
« vere all'ampiezza delle nostre maggiori scene.
« Il signor Verdi mostrò di aver saputo ben com-
« prendere le idee del Solera e, audacemente si-
« curo di sè, si adoperò a interpretare i suoi dram-
« matici concetti.

« Diciamo *audacemente* a elogio del signor
« Verdi, perocchè ci voleva codesta specie di ar-
« dire a porsi nel piccolo ma eletto drappello di
« compositori i quali, non curanti del mal gusto
« che annebbia tuttavia lo spirito di molti, si ado-
« perano a tutta possa a rompere, anche in parte,
« le tanto scipite, ma pur da troppo lungo tempo
« adottate, consuetudini melodrammatiche, e i so-
« liti amori e le solite convenienze e le inevitabili
« cabalette e i grandi *adagi* dei finali e le frago-
« rose *strette* e i *rondò*, ecc. Adunque notar vuolsi
« a lode del maestro, lo ripetiamo, questo ardi-
« mento, queste nobili intenzioni. È questo un no-
« vello passo che l'arte, grazie al suo ingegno, muove
« con baldanza verso le più vaste sue regioni; ed
« è a desiderarsi che quindi innanzi tutti indistin-
« tamente i nostri poeti melodrammatici, i nostri
« compositori sì provetti che esordienti vogliano,
« come il Verdi e il Solera, tendere con sforzi di-
« versi, secondo la varia portata dell'ingegno, a un
« sì bello scopo. »

Il *Nabucco*, sebbene scritto a breve distanza dall'*Oberto di San Bonifacio*, pur sembra essergli lon-

tano di un secolo, specialmente sotto il punto di vista drammatico. Con quest'opera il Verdi pone arditamente la prima pietra del grande edificio melodrammatico moderno, foggiandone la costruzione con disegno nuovo e indipendente, liberandola dalle tante pastoie con le quali la convenzione e la formula avevano inceppato il libero sviluppo dell'arte.

Il *Nabucco* fu per il Verdi ciò che l'*Anna Bolena* fu per il Donizetti e il *Tancredi* per il Rossini, con la differenza però che, mentre ambedue quelle opere risentono le incertezze, le perplessità d'uno stile non ancora nettamente immaginato e scolpito, il *Nabucco*, invece, sotto qualunque aspetto si voglia esaminarlo, ha un'impronta e un tipo tutto suo proprio, da cui balza fuori schietta e decisa la individualità dell'artista.

Capo Quarto.

Sommario. — Il *Nabucco* è finito e consegnato. — Peripezie. — Tre opere nuove: *Maria Padilla*, *Saffo* e *Odalisa*. — Collera del Verdi: condiscendenza del Merelli: due cartelloni. — Andata in scena del *Nabucco*. — La musica e il teatro in Italia sulla fine del secolo xviii. — Entusiasmi: delirî. — Impressioni del Verdi. — Sgomento e speranze. — Il pubblico e gli amici. — Reazione. — I fastidi della vittoria. — Sdegno del Verdi. — Ricordi dolorosi. — Caduta del *Proscritto* del Nicolai. — Voci dei giornali. — Il Verdi accusato di mancato patriottismo! — Critiche sconclusionate. — Squilibrio contagioso. — Il pubblico giudice inappellabile — La forza del sentimento nazionale. — La verità nell'arte. — Il pubblico della Scala. — Gli esecutori del *Nabucco*. — Giorgio Ronconi: Giuseppina Strepponi. — L'*opera d'obbligo*. — Il prezzo della *Norma!*

La partitura del *Nabucco*, completamente terminata sino dall'autunno del 1841, corse rischio di non vedere le scene e non le avrebbe forse mai vedute qualora l'impresario della Scala non fosse stato il Merelli. Al momento infatti in cui il Verdi si recò ad annunciargli che il *Nabucco* era terminato, pronto per la scena, l'impresa aveva già, per la stagione prossima di carnevale e quaresima, assunto l'impegno di rappresentare tre altre opere nuove: la *Maria Padilla* del Donizetti, la *Saffo* del Pacini e l'*Odalisa* del maestro Nini. Il Merelli, il quale non aveva previsto, nè lo poteva, la fulminea celerità del Verdi, si vide quindi costretto, suo malgrado, ad escludere il *Nabucco* dal primo cartellone della Scala. « Io era giovane, aveva il « sangue vivo (così narra il Verdi) scrissi una « sciocca lettera al Merelli, nella quale esalava « tutta la mia collera... Confesso che appena scritta

« e mandata quella lettera ne provai come una « specie di rimorso... temendo che a quel modo « tutto fosse rovinato per me! » E ciò sarebbe indubbiamente avvenuto con qualsiasi altro impresario. Il Merelli invece, dalla lettera del Verdi trasse motivo a diverso consiglio e pubblicò un secondo cartellone sul quale era aggiunto: NABUCCO.

L'opera del Verdi potè così essere rappresentata la sera del 9 marzo 1842 con un successo entusiastico quale non s'era veduto mai prima.

I giovani che leggono o sentono oggi narrare le vicende gloriose dell'arte musicale in Italia, tra la fine del secolo XVIII e la prima metà di quello volgente ora al tramonto, non possono intendere ciò che fossero allora la musica e il teatro sotto il nostro bel cielo.

Era, come disse Sthendal, la grande epopea dell'Italia vinta per le armi e pei trattati, ma vittoriosa per il genio de' suoi maestri di musica. Date infatti le condizioni politiche e gli ordinamenti amministrativi dei varî Stati della penisola, il teatro rimaneva l'unico campo liberamente aperto alla libera vita del pensiero e alle sue manifestazioni. Intenso era dunque il fervore della vita artistica e l'aspettazione e la curiosità del pubblico per ogni nuova opera, il cui successo costituiva perciò un avvenimento oltremodo importante. Fortunata quindi la città cui toccava la buona sorte di uno di codesti trionfi dell'arte e della scena: il grido ne correva rapido attraverso ogni contrada d'Italia.

Per il *Nabucco* l'entusiasmo andò poi tant'oltre che il nome del suo autore corse non solo per le bocche di tutti, ma a Milano la moda se ne im-

padronì spietatamente fabbricando cappelli, scialli, cravatte e perfino intingoli alla Verdi!

Era tutta una lieta e larga onda di trionfale festeggiamento destinato a spazzare il triste ricordo dell'anno precedente.

Verdi, osservando quel capriccioso e avventuroso moto della sua stella uscita allora da così fitte tenebre, sentiva profondo il bisogno di raccogliersi, di star solo. Solo, per intendere ed abbracciare col suo forte ed immaginoso intelletto il valore e l'estensione della vittoria e gustarne l'ineffabile voluttà; solo per guardare serenamente in faccia all'avvenire e misurare i mezzi per raggiungerlo; solo, specialmente, per rievocare il passato e piangere i suoi cari morti!... La moglie adorata, i figli diletti!... La loro scomparsa improvvisa aveva, per un momento, annientato quasi il corpo e paralizzato lo spirito dell'artista; il ricordo di quell'immenso dolore aveva più tardi rifatto l'uomo e sprigionato il genio del maestro.

Al grande, infinito sgomento dei mesi trascorsi succedeva adesso una speranza inattesa. Il lusinghiero presagio de' giovani anni tornava a rinascere gagliardo nell'anima sua. Egli era contento di sè, contento della sua opera, contento del pubblico, contento anche della tenacia benefica dell'ottimo Merelli, che l'avea ricondotto sulla strada smarrita obbligandolo a perseverare ed a vincere.

Verdi non aveva trent'anni e si sentiva trascinato d'un tratto fuori della oscurità e posto in faccia alla abbacinante luce della celebrità gloriosa!

L'uomo aveva bisogno di far passare tutto ciò dinnanti al pensiero, ed ecco perchè egli sentiva

il bisogno di concentrarsi e di esser solo. « Ma « sì, altro che star solo!! — scrive il Lessona — (1). « Si trovò ad un tratto assediato da una folla di « amici che avevano bisogno di dirgli quanto lo « avessero sempre amato, quanta premura si fos- « sero sempre data di lui, quanto avessero ansiosa- « mente tenuto dietro a' suoi primi passi. Tutti « lo avevano conosciuto, tutti protetto, tutti incuo- « rato, tutti fatto qualche cosa per lui, tutti indo- « vinato il suo genio, tutti presagito il suo brillan- « tissimo successo, tutti volevano passeggiare seco, « stringergli la mano vistosamente, averlo a brac- « cetto, dargli del tu! Ed egli ringraziava, corri- « spondeva cortesemente, dardeggiava su questi « nuovi amici, con quei suoi grandi occhi tanto « penetranti, una rapida occhiata, e i forti linea- « menti del suo sembiante si atteggiavano a un « certo sorriso, che d'allora in poi, di tratto in tratto, « è venuto a far capolino sulle sue labbra.

« Arrivato col piè sanguinante sull'erta del colle, « ei non poteva fare a meno che il suo volto non « tradisse la sdegnosa amarezza verso quella im- « provvisa folla di amici ignoti fra i quali non ve « n'era pur uno che avesse trovato modo e tempo « per venire sino a lui affranto e vilipeso all'in- « domani della sventura per recargli il conforto « di una stretta di mano e d'una parola affettuosa. »

Per la natura del Verdi, oltremodo sensibile e fiera e disposta alla diffidenza fu quella una amara lezione. L'impressione di essa scavò anzi un solco profondo nell'anima del grande artista,

(1) « Volere è potere » per Michele Lessona. — Firenze, Barbèra, editore.

solco non mai perfettamente richiuso dal lungo e glorioso trascorrere degli anni.

Il trionfo del *Nabucco* fece ricordare ai milanesi e sopratutto al Merelli il colossale fiasco del *Proscritto*, avvenuto — strana coincidenza — l'anno precedente il giorno 13 dello stesso mese di marzo.

Il *Proscritto*, i lettori lo rammenteranno, era il titolo del famoso libretto suggerito dal Verdi al Merelli in sostituzione di quello del *Nabucco* non accettato dal Nicolai. Per avere un'idea della disastrosa caduta del *Proscritto* alla Scala basterà leggere queste poche righe di chiusa a un articolo stampato in un giornale d'allora: «... Il Ni-
« colai può e deve fare assai meglio: ogni uomo,
« ogni artista deve avere nella sua storia una pa-
« gina nera, e la pagina nera del Nicolai doveva
« essere questa; *Proscritto* il titolo, proscritto il
« lavoro... e, se il maestro ci permette di dirlo,
« noi vorremmo *proscritto* anche il genere. Oh!
« pensi una volta chi scrive musica fra noi a scri-
« verla italiana, italiana tutta dalla prima all'ul-
« tima nota, italiana nella forma e nei pensieri. »

Ebbene, sembrerà incredibile, ma questa stessa accusa di mancato patriottismo artistico si commise l'ingiustizia di lanciare anche al Verdi a proposito della musica del *Nabucco*. Vi furono infatti critici di vaglia, fra i quali il Romani e il Locatelli, che, irritati forse dalla prepotenza del successo e sorpresi dalla novità del concetto poetico e musicale, accusarono il Verdi « di avere improv-
« visamente chiusa l'età dell'oro, portata la rovina
« dell'arte del canto, falsato l'indole e il carattere

« della scuola italiana, segnata col *Nabucco* una « epoca di assoluto regresso! » Di queste accuse stolte si fecero forti e rincararono poi la dose, per loro conto, il Fiorentino e lo Scudo, i due rinomati critici italiani residenti a Parigi.

Vuolsi però notare che in quell'epoca di fioritura musicale nuova, bella e continua, la critica avea perduto la bussola e navigava a caso. Così, mentre si scrivevano critiche come quelle suaccennate a proposito del *Proscritto*, e si denunciava il Verdi come un apostata della musica italiana, si stampavano, per esempio, delle cose come questa: « . . . . . Se la musica del Catanese (Bellini) rac« chiude (1) melanconiche, omogenee, semplici, « esprimentissime, patetiche cantilene, non ne viene « di conseguenza che il suo autore sia sommo nel« l'arte; potrà meritarsi l'epiteto di *magico* melodista « e non altro. Non basta però questa isolata dote « per predicarlo *genio sommo*. Egli non è mai stato « armonista (2); egli non ha mai conosciuto la « natura degli strumenti; egli non ha mai saputo « tessere un pezzo concertato (3); non è mai stato « capace di fare una *Ouverture* che non sia una « pretta fanciullaggine (4), e quando è stato co« stretto di riunire le parti vocali si è giovato di « un canto principale e di tutti gli altri si è ser« vito per accompagnare quel canto. Ah! se tu

(1) « Teatri, Arte, Letteratura », Bologna, 20 febbraio 1840.

(2) L'*introduzione* della *Norma* e la *Ronda* dei *Puritani* chi li ha armonizzati?

(3) E il finale del secondo atto della *Sonnambula* e quello dell'atto primo dei *Puritani* e l'altro della scena del giudizio nella *Beatrice di Tenda* che cosa sono?

(4) Lo scrittore mette fra le *fanciullaggini* anche la sinfonia della *Norma* ?!

« fosti meco a tavolino colla *Norma* e colla *Bea-*
« *trice* sott'occhio quante cose ti farei rimarcare
« che non stanno nè in riga nè in spazio! Quante
« modulazioni indigeste, quanti contromoti che
« non si reggono, quante scurrilità, quante gof-
« ferie!!... » (1)

Sempre in opposizione ai fanatismi italiani del pubblico si scriveva altresì: « ... Orbene la sa-
« pienza musicale dei milanesi a che cosa si ri-
« duce? Ad un solo ed unico genere di musica:
« l'Opera italiana, l'Opera di Rossini, Bellini, Do-
« nizzetti e Mercadante (2) e dietro a questi quattro
« ottimi la turba dei buoni e dei mediocri: Pa-
« cini, Coccia, Vaccai, Coppola, Ricci, Verdi, Ninì,
« Mazzuccato e che so io, tutta roba bella e buona,
« roba squisita, se volete, ma che infine per ma-
« gnifica che sia è pur sempre soltanto Opera ita-
« liana (3). Fuori di questo giardino pei milanesi
« non nascono fiori, o se nascono non hanno nè
« bellezza nè fragranza e nessuno ne ha mai sen-
« tito il profumo o ne ammirò i colori. »

La gazzarra critica era giunta a tale estremo che Felice Romani scriveva da Torino a un giornale di Bologna così: « Ed ora, o giornalisti, in-
« vestigate il perchè questo mal Genio si piaccia
« a imbizzarrire in tal guisa nel Teatro Regio e
« tentate, se vi dà l'animo, di vedere addentro in
« siffatti misteri. La musica del *Guglielmo Tell*

(1) Ed è un italiano che scrive questo ammasso di cose insensate!.

(2) Mi pare che fosse già qualche cosa!!.

(3) Buon Dio! Se l'autore di quest'articolo vivesse oggi, che cosa mai invocherebbe; egli che non si contentava allora con quel po' di nomi di cui ci dà la lunga e gloriosa lista?

« era soverchiamente straniera per il nostro gusto
« italiano; la musica dell'*Oberto Conte di San Bo-*
« *nifacio* è soverchiamente nostrana per i dilet-
« tanti del gusto straniero: quella era troppo stu-
« diata; questa è troppo negletta; l'una troppo
« difficile, l'altra troppo facile. Alla rumorosa istru-
« mentazione succedette il vuoto dell'orchestra;
« alla sublimità dei concetti, la bassezza dello stile;
« a tutto ciò che v'ha di più elaborato in fatto
« di armonia e di melodia, tutto ciò che v'ha di
« più triviale, di più sbiadito, di più insipido. »

Con tale squilibrio analitico nella mente anche dei migliori non possono più destare sorpresa le assurde e sconclusionate censure con le quali la critica di quel tempo si compiacque di bersagliare la musica del *Nabucco*. Fortuna però, che allorquando i critici pretendono di disfare la riputazione di un maestro, consacrata da un imponente plebiscito popolare, riescono solo a indispettire, e a toglier credito a sè stessi. Vi è una forza ineluttabile, spontanea che dirige il pubblico e gl'impedisce di errare: questa forza è il sentimento nazionale, vale a dire quella somma di energie, di affettività, di aspirazioni, di necessità intellettuali che costituiscono l'uomo artista quale la terra ingenuamente lo produce. Simili qualità peculiari derivanti dal clima e costituenti l'essenza umana dell'artista, sono altresì l'involucro comune del popolo ond'egli è venuto fuori, in mezzo al quale vive e per il quale lavora. È quindi naturale che fra l'ente artista e l'ente popolo, fra l'ente individuale e l'ente collettivo spiri una corrente di sensibilità comune che permette al genio di creare e

al popolo di assimilare, dando così forma e vita all'opera d'arte. Quando ciò avviene, la critica deve esercitare l'alta sua missione di studio e d'indagine, e non trâr dal fatto basso pretesto a censure aspre e maligne. Non bisogna dimenticare che i soli giudizi inappellabili sono quelli di coloro che l'arte non studiano, ma sentono istintivamente, poichè la verità nell'arte deve trovare sempre la sua rispondenza nell'entusiasmo dei profani. La potenza sovrana del pubblico consiste appunto in quella ignoranza tecnica che gli permette di approvare o disapprovare, senza rendere nessun conto del suo verdetto. Guai però se il pubblico, come pur troppo accade oggidì, dimentica questa regale prerogativa e tenta giustificare la propria sentenza: un sovrano che discute rinunzia implicitamente alla propria sovranità! La colpa bensì non è tanto del pubblico quanto della musica. Quando infatti la musica drammatica è davvero degna di tal nome, s'impadronisce talmente del nostro spirito, dei nostri sensi, di tutte le nostre facoltà, da non permetterci più non solo di discutere, ma nemmeno di pensare: allora ogni tentativo di commento diviene impossibile. Durante tale estasi gaudiosa il cervello non ci appartiene più: noi siamo commossi, presi, vinti, soggiogati!

Il pubblico della Scala dovea trovarsi appunto in uno di codesti momenti, allorquando alla *stretta* del primo finale del *Nabucco* si levò in piedi come un sol uomo, gridando a piena gola; tantochè il Verdi il quale, secondo il costume del tempo, assisteva alla rappresentazione, seduto in orchestra fra il primo contrabasso e il primo violoncello,

temette al primo istante – lo narrò egli medesimo – « che quella moltitudine di spettatori, così furio- « samente vociferante, si burlasse di lui o stesse « per piombargli addosso e fargli un brutto tiro! »

A tale scatto poderoso di entusiasmo contribuirono gl'interpreti principali dell'opera: la Strepponi, il tenore Miraglia, il basso Derivis e sovra ogni altro Giorgio Ronconi, protagonista meraviglioso. Per farsi un'adeguata idea di questo grandissimo attore-cantante bisognerebbe unire insieme Faure, Cotogni e Lassalle, senza ottenere tuttavia, colla fusione di questa superba triade quel connubio di voce, di talento, di arte ammirabile del Ronconi. Narrasi che Donizetti il quale, un anno dopo scrisse per lui la *Maria di Rohan*, all'udire il Ronconi nell'ultimo atto di quell'opera, rompesse in tale pianto dirotto che lo si dovette trascinar via dalla quinta dietro la quale ascoltava estatico la celebre romanza « Bella, di sol vestita...»

Una Abigail affascinante era, a quanto narrano le cronache del tempo, Giuseppina Strepponi la quale, sebbene all'inizio della carriera, calcava già da maestra le scene. « Voce limpida, penetrante, « soave — scriveva un critico d'allora — azione « conveniente, leggiadra figura ed alle tante doti « di cui le fu larga natura, s'aggiunge la scienza « del canto in cui è riuscita eccellente e la farà « in breve risplendere tra gli astri più luminosi « dell'italiano teatro. » E il presagio si avverò; l'astro però non rifulse a lungo sul teatro poichè, alcuni anni dopo quella memorabile serata, in cui la brava e avvenente cantante divise col giovane maestro i palpiti e l'esultanze del trionfo, essa di-

venne la legittima compagna di Giuseppe Verdi. (1) Intelletto acuto e limpido, anima gentile e delicata, mente colta e retta, essa fu sempre ottima ispiratrice e consigliera del Verdi. Cominciò ad esserlo anzi fin da quel tempo.

L'enorme successo del *Nabucco* dava al suo autore il naturale diritto ad essere prescelto come il compositore designato a scrivere la cosidetta *opera d'obbligo* per la prossima stagione della Scala. Il Merelli si affrettò pertanto a presentare al Verdi il relativo contratto, senonchè, invece di offrire egli stesso il compenso, volle lasciare in bianco la somma, pregando il maestro a ricoprire quel vuoto colla cifra che meglio a lui convenisse. Verdi parlò alla Strepponi del tratto generoso e delicato del Merelli e la invitò a dargli il suo parere; orbene, il parere della egregia donna ed artista fu questo: che il compenso non dovesse superare quello già concesso al Bellini per la *Norma*. Ciò voleva dire ottomila lire austriache (6,800 franchi) e questa fu la cifra che il Verdi chiese infatti e che il Merelli accettò senz'altro.

Il *Nabucco* fu l'ultima delle quattro opere nuove promesse e rappresentate alla Scala in quella magnifica stagione. Le altre tre, lo dicemmo già, erano state *L'Odalisa* del Nini, la *Maria Padilla* del Donizetti e la *Saffo* del Pacini. Oh tempi davvero gloriosi dell'arte e del teatro italiano!

(1) Il matrimonio religioso di Verdi colla Strepponi fu celebrato a Collange, piccolo villaggio della Savoia, sui confini della Svizzera, a due passi da Ginevra.

Capo Quinto.

Sommario. — Dal *Nabucco* ai *Lombardi*. — Il libretto del Solera. — Polemica sbagliata. — Versi fatidici. — Le prime aure rivoluzionarie — La voce della patria. — Gioberti. — Potenza benefica della musica — Il *Maestro della rivoluzione italiana*. — Per una conferenza del Gesaert. — Il dominio della incoscienza nelle folle. — Forza dei tempi — Rapporti sbagliati. — La riflessione nemica dell'entusiasmo. — Immenso successo dei *Lombardi*. — Suoi coefficienti. — Il beniamino del pubblico milanese. — Un giudizio del critico Vitali. — La musica dei *Lombardi*. — Il celebre terzetto. — Episodio. — La Censura imperiale — *Salve Maria: Ave Maria!* Erminia Frezzolini: Felice Romani suo ammiratore. — I compagni della Frezzolini. — Cammino glorioso dei *Lombardi*.

Dal *Nabucco* ai *Lombardi* non corre nemmeno la distanza d'un anno. Tenuto conto del tempo impiegato dal Solera a scrivere il libretto, nonchè di quello speso nella copiatura delle parti e nelle prove, si può ritenere che sieno bastati al Verdi sei mesi per condurre a termine il suo nuovo lavoro.

Il libretto del Solera tolto, com'è noto, dal poema del Grossi, è uno dei meno felici scritti dall'erudito e geniale autore dei « Miei primi Canti. »

Sembra anzi impossibile che il poeta del *Nabucco* sia quello stesso dei *Lombardi*, tale è l'abisso che separa i due libretti non solo per la parte esteriore, ma anche pel congegno drammatico e pel movimento lirico. Eppure il Solera non sdegna l'opera sua, anzi l'ama, la difende, e sostiene per essa un'aspra polemica col critico Vitali della *Gazzetta Musicale*, il quale avea scritto che il soggetto dei *Lombardi* « non avrebbe mai meritato che un lom-« bardo lo ponesse sulla scena per provvedere alla « sua e alla gloria dei suoi progenitori! »

Il poeta non è il solo, del resto, ad amare questo libretto; anche il Maestro sente un vivo trasporto per quella patetica leggenda in cui il dramma, il romanzo, l'epica, la favola, la tragedia lirica s'incrociano, si avvicendano, si confondono coll'ambizione, la gloria e l'amor di patria. Quei versi « Oh Signor che dal tetto natìo » che dieci anni dopo ispiravano al Giusti le stupende ottave del suo *Sant'Ambrogio*, esercitano sul Verdi un fascino arcano: il fascino della patria schiava che invoca il suo liberatore. « Oh! mia patria, sì bella e perduta, ecc. » avea cantato già una prima volta il Verdi nel *Nabucco*, e quel canto melanconico e appassionato era servito di pretesto alla prima dimostrazione di popolo che preludesse in Milano al futuro risveglio politico.

Coi *Lombardi* il Verdi sentiva ancor più sollecita e insistente la voce animatrice della patria: quei crociati del Solera dovevano apparire infatti qualche cosa di più vivo, di più umano degli ebrei della Bibbia! La religione e la patria possedevano in quel tempo comuni gli entusiasmi, e Gioberti aveva scritto allora il suo gran libro « Del primato civile degli Italiani. » Sotto le fumanti ceneri che ricoprivano la negletta ara della libertà italiana cominciava a crepitare il sacro fuoco, e già da varî punti parecchie scintille precorritrici solcavano l'atmosfera.

In ogni tempo e in ogni paese la rivoluzione ha fatto sempre di qualche eletto artista o scrittore, un valido strumento, uno strenuo propugnatore della idea nazionale. Nell'anima del popolo vivono latenti istinti gagliardi e generosi che non

fecondano se non scaldati da un vivo e forte entusiasmo. Il popolo ha bisogno di essere eccitato, scosso, elettrizzato per fare alcun che di grande. Orbene, nulla più e meglio della musica è capace di provocare nel popolo queste formidabili e salutari ebbrezze. La musica diviene allora per esso un presentimento indistinto di felicità sconosciute, un sogno vago di vita nuova, una specie di linguaggio profetico di cui i più ignoranti e i più miseri sentono la potenza e la dolcezza. « Osservate, « dice l'eminente psicologo Montegut, una folla in « preda alla emozione d'una grande opera musi- « cale. Che larghe e ampie ondate di vita morale « passano impalpabili e luminose attraverso la sala !»

Verdi, come nessun altro de' suoi illustri predecessori e contemporanei, avea appunto riconosciuto nella musica l'arte umana per eccellenza, chiamata ad esercitare la sua azione benefica in seno alla moderna democrazia ; e ben per ciò sentiva il bisogno di far correre attraverso le moltitudini « quelle ondate di vita morale » cui accenna il filosofo francese. Vedovo di domestici affetti, il cuore di lui non palpitava se non per l'arte e l'Italia.

Nè l'una poteva sentirsi gelosa dell'altra, poichè egli faceva servire la prima alla gloria e alla prosperità della seconda.

Giuseppe Verdi può ben dirsi il « Maestro della rivoluzione italiana ». Il sussulto violento e febbrile che agita le sue prime opere, i ritmi energici, lo strumentale vigoroso, quel certo non so che di aspro e di selvaggio, che oggi chiamiamo difetto ; tuttociò rappresentava al vivo lo stato degli animi di

allora. Dopo quaranta e più anni, ora che il sole della libertà c'irradia, e che al fremito audace e desioso agitante in passato i cuori della italica gioventù, è succeduta la calma o l'indifferenza degli animi, è naturale che le caratteristiche prerogative della prima musica verdiana non abbiano più quel forte significato che traeva allora il popolo all'entusiasmo e ne scuoteva la fibra da secoli addormentata.

Con intendimento tutto moderno e scientifico il Gevaert in una bella conferenza sulla « Missione della musica nel secolo XIX », così scriveva: « Noi sappiamo oggi che una agglomerazione di « persone, raccolte insieme per uno scopo comune, « si trasforma subito in una specie di essere col- « lettivo, sieno qual si vogliano le dissomiglianze « intellettuali e morali dei singoli. La personalità « individuale scompare per effetto di un contagio « misterioso; sentimenti e idee si orientano spon- « taneamente e nella medesima direzione. *Questo « essere collettivo è sotto il dominio della inco- « scienza.* Esso non si lascia guidare dalla intel- « ligenza, inegualmente distribuita fra i suoi mem- « bri; ma obbedisce al sentimento comune a tutti. « La persona colta vi diventa un istintivo. Una « tale agglomerazione è eminentemente impulsiva, « mobile, pronta ad obbedire alle eccitazioni este- « riori, a subire una suggestione. Ora questa sug- « gestione essendo la medesima per tutti gl'indi- « vidui, si accresce e si esagera, diventando re- « ciproca, in guisa che le facoltà sensitive d'una « folla possono essere portate ad un grado estremo « di esaltazione. »

Perchè la musica possa tuttavia raggiungere questo massimo grado di potenza suggestiva è necessario che l'intellettualità individuale si trovi di fronte a una collettività animata dal medesimo sentimento.

Questo punto di contatto, da cui si sprigiona la scintilla elettrica del vero entusiasmo non si verifica e non emerge che per virtù di quella benedetta *forza dei tempi* che trascina sempre, loro malgrado, pubblici e maestri. A questa forza inesorabile fa mestieri dunque sempre riferirsi ogni qualvolta si voglia esprimere un giudizio sopra vecchie opere concepite da ingegni straordinari, sotto l'impulso di uno stato psicologico sociale del tutto dissimile dal nostro odierno. Non a caso la musica fu denominata dal Lebon (1) « L'arte delle folle », ossia la rivelazione momentanea di un bello che sfugge alla riflessione intellettuale. La riflessione infatti è nemica dell'entusiasmo, e quando si riflette, non si è mai eccitati e commossi. Orbene, la musica è fatta sopratutto per eccitare e commuovere, e non già per disporre l'animo allo studio, alla riflessione ed alla meraviglia. I cuori aridi e vuoti possono soltanto intenderne in tal guisa il significato, in quanto che essi non giudicano e non apprezzano le arti se non dal lato della forma e della tecnica; essi si affannano così alla ricerca del bello e trovano soltanto il difficile!

Certo è che nelle arti l'espressione della meraviglia e della commozione non prova, generalmente, se non il grado d'entusiasmo dell'uomo

(1) Lebon « Psicologia delle folle. »

che ammira e niente affatto il grado di merito della cosa ammirata.

Se così non fosse, *I Lombardi* avrebbero diritto ad essere giudicati una delle migliori opere del Verdi.

Il successo di quest'opera alla Scala fu infatti grandissimo, pari a quello del *Nabucco*. Allo splendido esito concorsero, efficacissimi ausiliarî: il sentimento politico dei tempi, l'eccellenza degli esecutori, nonchè la predilezione del pubblico verso il giovane autore. « Una tale predilezione — scriveva il Vitali nella *Gazzetta Musicale* del 19 febbraio 1843 — « il maestro Verdi se l'è acquistata così, coi suoi « artistici talenti che l' han reso uno dei più di- « stinti sostenitori del nome musicale italiano, « come per le morali qualità, per la ingenua mo- « destia di cui è dotato e che lo rende alieno da « qualunque maneggio, da qualunque briga di « ciarlataneria che sì di sovente vengono ad usur- « pare il premio riserbato al vero merito. Tutto « intento alla cultura dell'arte ond' ella abbia a « procedere per la via dell'incremento a quel grado « di elevatezza a cui è predestinata, non vede nel « mondo che una famiglia d'innocenti, scevra di « invidia e di male passioni, nè pensa che sia « mestieri di mezzi artificiosi per far risplendere « l'ingegno; perciò egli non ha contrari che coloro « che lo invidiano. »

Questo profilo morale, tratteggiato da uno scrittore contemporaneo, tutt'altro che amico del Verdi, ci rivela la serenità olimpica dell'artista in quel tempo, serenità d'apostolo che vive, soffre e lavora guardando fiducioso l'avvenire. Egli ha una fede,

e la proclama colla musica, sollevando l'entusiasmo del popolo. Fin dove il merito intrinseco dell'opera vi contribuisca, non è facile dire.

I Lombardi non hanno l'organismo vero e proprio del melodramma; non lo hanno come libretto; non lo hanno come musica. Il libretto manca di logica e di nesso; la musica manca di condotta e di stile. Verdi, che nel *Nabucco* aveva trovato un sentimento melodico, alto, bello, originale e lo aveva espresso con una forma piena di nobiltà e di carattere, nei *Lombardi* invece apparisce tetro, concitato, grossolano, negligente. Una nervosità strana domina il compositore. I motivi abbondano, ma nessun edificio musicale sta sopra di essi. Per costruire questo edificio manca la compagine dei pezzi. L'opera procede a sbalzi, in mezzo a spunti melodici facili e geniali di cui l'autore non cura affatto la condotta e lo sviluppo. La musica dei *Lombardi* si potrebbe con un'ardita immagine paragonare ad una poderosa cascata d'acqua, framezzo a rocce ed ostacoli d'ogni sorta, per modo che l'onda si veda a momenti irrompere, a momenti nascondersi, non mai scorrere fluente e chiara.

Tuttavia vi sono intervalli nei quali il Maestro riesce a dominare l'irrequietezza e il tumulto disordinato della fantasia, e allora spuntano l'*Ave Maria*, il Coro dei Crociati, e il famoso terzetto del battesimo, pezzi di così potente ispirazione e di così bella fattura da resistere e sopravvivere trionfalmente alle ingiurie degli uomini e del tempo. In questa ultima pagina musicale lo spirito dell'artista diventa genio e s'innalza al bello eterno.

La situazione teatrale, l'unica del libretto, è di una drammaticità stupenda.

Solera, immaginandola, capì subito di avere dato al musicista una scena altamente lirica e lo disse con orgoglio al Verdi, aggiungendo: « Adesso tocca a te! » Questi non rispose: pensò ed attese; e quando finalmente ebbe composta la musica, chiamò il Solera vicino al pianoforte e suonò e cantò il sublime terzetto. L'eco delle ultime note non era ancora spento, che poeta e maestro si tenevano serrati nelle braccia l'uno dell'altro e... piangevano.. Oh! divina estasi del pianto! Quei due giovani che si erano incontrati sulla stessa via della gloria e che in due o tre anni appena di fraterno contatto ne avevano già toccato le porte, quante e inenarrabili cose dovettero dirsi in quel muto eppur sì eloquente linguaggio del pianto!

Coi *Lombardi* incomincia la serie lunga e penosa delle persecuzioni, con le quali la Censura teatrale, allora ferocemente e barbaramente imperante, accompagnò quasi sempre le opere del Verdi alla scena.

A Milano, per verità, essa era meno tiranna che altrove, e i *Lombardi* poterono infatti cavarsela con una sola e lieve mutazione concessa dal direttore di polizia Torresani agli scrupoli dell'arcivescovo cardinale Gaisruk. La mutazione si ridusse infatti a una sola parola SALVE *Maria*, invece di AVE *Maria!* « Purchè non mi sbagli! — diceva Erminia Frezzolini a Verdi la sera della prima rappresentazione. » « Non ci mancherebbe altro — rispondeva il Maestro — sarebbero capaci di obbligarci a calare la tela. » « Oh! non l'oseranno!

Non dubitate, maestro; morrò magari sulla scena, se occorre; ma l'opera avrà un trionfo. »

E il trionfo ci fu, e la Frezzolini rischiò davvero di morire, ma di gioia sulla scena, dinanzi a quella grande e commovente esultanza del pubblico.

Erminia Frezzolini: ecco un nome che non si può scrivere senza fermarcisi sopra un momento. Verdi, non facile certo alla lode, e misuratissimo nel concederla, quando parla della Frezzolini non risparmia i superlativi, anzi mostra una palese e sincera compiacenza in questa sua illimitata ammirazione. Felice Romani, il censore inesorabile, il quale non potè dir mai bene interamente di nessuno, dinanzi ad Erminia Frezzolini prova anche lui l'entusiasmo gentile del poeta. A proposito di una rappresentazione al Regio di Torino della *Beatrice di Tenda*: di cui, come è noto, il Romani compose il libretto per Bellini, egli così scriveva nel gennaio del 1841: « Ma voi, animi cortesi, che malgrado de' suoi di-« fetti, pur fate buon viso a questa misera *Bea-« trice*, sappiate che anch'io più non la guardo di « mal occhio come prima, mercè dell'amabile in-« cantatrice che veste le deformità di lei colle gra-« zie della sua leggiadra persona e colla malìa della « cara sua voce. Erminia Frezzolini fa adesso a « Torino ciò che non fece Giuditta Pasta a Ve-« nezia: mi rivela alcuni pregi nel personaggio di « Beatrice che non avrei creduto rinvenirvi giam-« mai; tanto attrice si mostra, tanta intelligenza « palesa, tant'anima, tanta energia manifesta negli « occhi, nel sembiante, nel canto. Così giovane (1)

(1) La Frezzolini aveva allora, nel 1841, 22 anni appena.

« e già tanto innanzi nell' arte! Così padrona
« della scena dopo poche stagioni! Nessuna, al
« pari di lei, dopo la Malibran, è dotata di voce
« più estesa, più flessibile, più melodiosa; nessuna
« sa passar dalle lagrime all'ira, dal risentimento
« alla rassegnazione; nessuna pronunziare e colo-
« rir la parola, nessuna sagrificare, quando occorra,
« la musica al sentimento. Fa d'uopo vederla in
« tutte le passioni del suo personaggio, a trar par-
« tito da una parola, da un'occhiata, da un gesto
« per dire ch'ella è già adesso, e sarà maggior-
« mente in avvenire il più solido sostegno del tea-
« tro melodrammatico e dell'arte musicale d'Ita-
« lia. » E la Frezzolini d'allora non aveva peranco cantato la *Lucrezia Borgia,* la *Norma,* la *Sonnambula*, l'*Anna Bolena*, la *Linda*, la *Parisina,* l'*Elisir d'amore,* i *Lombardi,* l'*Ernani,* il *Trovatore*, la *Traviata,* ecc., e tutte quasi le opere del Verdi sino al *Ballo in maschera.* Prodigioso esempio di temperamento vocale ed artistico dinanzi al quale le nostre cantanti debbono sentirsi oggi confuse, allibite.

Il solo fatto, del resto, di aver potuto, dopo la *Beatrice di Tenda*, cantare i *Lombardi*, e trionfarvi, basterebbe a far conoscere la illimitata misura del suo ingegno, de' suoi mezzi e della sua perizia somma nell'arte del canto.

Erminia Frezzolini è stata la cantante italiana per eccellenza. Nessuna la raggiunse infatti nell'arte di modulare la parola e la sillaba con la purezza espressiva di una pronuncia italianamente bella e sulla quale si appoggiavano dolci e appassionate le più soavi gradazioni del suono. Metodo

questo che costituiva una fra le magiche prerogative del bel canto italiano ed una delle sue più invidiate superiorità sopra tutte le altre lingue cantate sulla scena.

Erminia Frezzolini ebbe a collaboratori e compagni nei *Lombardi* l'ottimo basso Derivis, quello stesso del *Nabucco* e il tenore Guasco giudicato uno dei migliori tenori di quel tempo, dopo il Moriani.

Il magnifico esito dei *Lombardi* alla Scala creò a quest'opera una riputazione straordinaria. Tutti i principali teatri d'Italia e dell'estero la dimandarono subito al Ricordi. I più celebrati artisti la inclusero nel proprio repertorio; alcuni ne fecero anzi il loro cavallo di battaglia. In questa foga d'entusiasmi i nomi d'Italia, del Verdi, e degli artisti italiani si propagavano sempre più salutati e festeggiati nel mondo, guadagnando così ogni giorno nuove amicizie e nuove simpatie alla causa della libertà italiana.

Capo Sesto.

Sommario. — *Nabucco* e *Lombardi*. — Parallelo fra le due opere. — Superiorità artistica del *Nabucco*. — Studio delle cause. — Il momento psichico verdiano. — *Ernani*. — Francesco Piave. — La strofa metastasiana. — Il dramma di Vittor Hugo. — Romanticismo e classicismo. — Imbarazzi del Piave — Verdi e Vittor Hugo. — Rossini e Donizetti. — *Guglielmo Tell* e *Lucrezia Borgia*. — *Ernani* considerato come opera d'arte e come opera teatrale. — Ricordi indimenticabili. — Cori rivoluzionari. — Entusiasmi romani. — Il teatro Tordinona. — Pio IX. — La prima dell'*Ernani* alla Fenice di Venezia. — Il critico Lovatelli. — Il buon gusto. — Teorie sbagliate. — Verdi e la cantante Loeve. — Dissidi e pace. — Seconda edizione dell'*Ernani*. — Fraschini, Coletti, Selva e la Brambilla. — Una lettera di Verdi a Donizetti.

Il *Nabucco* e i *Lombardi*, due opere la cui inaspettata e rapida apparizione aveva rivelato al mondo la presenza di un nuovo genio musicale, possono considerarsi quasi come gli effetti delle stesse cause.

La religione e la patria muovono ed agitano le penne del poeta e del compositore per l'aer sacro dell'arte.

Nel *Nabucco* la sorgente poetica è assai superiore a quella dei *Lombardi*, e la musica ne risente anche un benefizio notevole; in ambedue, però una corda vibra potente e continua. Ebrei e Crociati sospirano, piangono, e combattono per Gerusalemme: uno stesso palpito di religioso e patrio entusiasmo fa battere violentemente i loro cuori.

Non v'ha dubbio che Verdi, come dicemmo nel capitolo precedente, abbia dovuto sentire nei *Lombardi* più intenso ancora che non nel *Nabucco*

il tumulto politico dei tempi, e che la sua anima ardente e desiosa siasi innalzata con maggiore slancio verso i liberi ideali della patria; eppure il fervore accresciuto del Maestro non produce un'arte migliore. Perchè?

Le cause che producono l'arte e le opere che ne sono l'effetto sensibile, appariscono talvolta misteri impenetrabili sfuggenti al dominio della critica-

Il fenomeno misterioso di « quella divina infermità che crea » — come la chiamò il Revere — lo abbiamo infatti veduto emergere durante la terribile crisi che separa l'autore di *Un giorno di regno* da quello del *Nabucco*.

Se impenetrabile ed inesplicabile è, il più delle volte, l'artista, non lo è però l'opera sua.

Ora, o noi dobbiamo accettare come un fatto compiuto il prodotto del compositore, e non occuparcene, od occupandocene è nostro debito tener conto di tutte le forze le quali possono avere contribuito a determinare il lavoro creativo, nonchè dei fenomeni esteriori che ne sono derivati. Egli è sopratutto dai fenomeni esteriori che noi giudichiamo anzi il carattere e il valore spirituale di una opera d'arte.

Dopo il *Nabucco*, e ancor più dopo i *Lombardi*, il prodotto verdiano non è più, per un certo tempo, sotto l'azione di quel mistero psichico che avvolge, come dicemmo, in determinati momenti l'anima dell'artista. *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco, Alzira, Attila,* appartengono tutti più o meno a questo periodo d'inferiorità spirituale. Nondimeno, in tutte queste opere il Verdi — ed è questo un suo pregio massimo — non cessa di essere *sog-*

getto sincero del proprio sentimento, ossia della propria arte. Anzi è appunto codesta bella e fedele sincerità che lo salva e gl'impedisce di cadere nel pelago della convenzione, cioè nel regno della formula e del falso.

Ernani è il primo argomento schiettamente profano preso a musicare da Lui. Autore del libretto non è più il Solera, bensì Francesco Piave, un giovane veneziano fabbricatore di cattivi versi, ma dotato di un raro intuito teatrale. In grazia appunto di codesta dote egli potè divenire da quel giorno il più assiduo collaboratore del Verdi. Il Piave si raccomandava anche per una esemplare modestia e pieghevolezza di carattere, qualità che lo resero segnatamente caro al Maestro, il quale amò sempre di scegliere da sè medesimo gli argomenti dei suoi libretti, di suggerirne e sovente imporne anche le situazioni. Per esempio, egli aveva, e non a torto, una decisa antipatia per la strofa metastasiana, che stimava il ritmo poetico peggiore, in quanto che, esso diceva, quella strofa possiede già, per sua natura, una musicalità che può riuscire d'imbarazzo alla musicalità futura. Così egli fece rifare al Piave tutto il terzetto finale dell'*Ernani*, scritto in principio dal poeta appunto in quella forma convenzionale. Il Verdi, lo narra egli stesso, lacerò senz'altro la poesia e scrisse in prosa le parole attuali del terzetto, dando al Piave il semplice incarico di disporle secondo le leggi della prosodia. Questa delle strofe metastasiane è, del resto, una convenzione ormai abbandonata, ma contro la quale dovettero lungamente lottare i nostri vecchi compositori.

Verdi s' innamorò del soggetto dell'*Ernani* leggendo lo stupendo dramma omonimo di Vittor Hugo e probabilmente anche la bellissima prefazione, nella quale l' illustre poeta francese confessa arditamente di aver voluto con quella sua nuova concezione portare nel campo dell'arte drammatica lo stesso spirito rivoluzionario che animava e accendeva la vita politica del suo tempo. Questo liberalismo dell'arte, così come lo definisce lo stesso Vittor Hugo in quella sua prefazione, non era altro che la proclamazione del romanticismo in letteratura, vale a dire la morte del classicismo. E il dramma *Ernani* è veramente opera grande di rivoluzione. Si può dire quasi che in nessun'altra delle sue opere teatrali l'autore dei *Miserabili* raggiunga la meta ambita con pari vigore e profondità.

Per sfortuna il Piave non era in grado di penetrare e tradurre lo spirito di quella complessa e poderosa creazione drammatica, ed egli lo comprese e titubò anche, ma « el maestro vol cussì... e basta », era solito di dire venezianamente; quindi ogni discussione diventava inutile. In meno di un mese il libretto dell'*Ernani*, completamente composto e verseggiato, non aspettava altro che la musica per vedere le scene.

Verdi, accingendosi a musicare un soggetto immortalato dal maggior poeta del tempo, avrebbe dovuto anzitutto immedesimarsi nello spirito altamente moderno che animava il dramma, coglierlo e rivelarlo con linguaggio ispirato alla novità e all'arditezza del concetto poetico. Come Rossini nel *Guglielmo Tell* e Donizetti nella *Lucrezia Borgia,* egli avrebbe dovuto intuire quel famoso *li-*

beralismo nell'arte, emanante dal ceppo letterario e far sì che contenuto e forma, materia e lavoro, immagini e idea apparissero fusi insieme in bella e peregrina unità. Invece, mentre il pensiero musicale di Rossini nel *Guglielmo Tell* e di Donizetti nella *Borgia* sovrastano al pensiero letterario di Schiller e di Vittor Hugo, la fantasia del Verdi rimane invece inferiore, nella musica dell'*Ernani*, alla forte poesia drammatica dello scrittore francese.

Se, come opera d'arte l'*Ernani* soggiace indubbiamente alle censure della critica, come opera teatrale del tempo essa ha diritto a più benigno trattamento. Una melodia facile, abbondante, scorre come sangue nelle vene del corpo musicale e lo vivifica. Disgraziatamente i primi due atti, sebbene ricchi di graziose cantilene, rimangono sommersi quasi per metà in quell'onda copiosa delle tradizionali *cavatine, cabalette, crescendi*, ecc. così grata ai nostri avi e, per un certo tempo, anche a noi nepoti.

« Ernani, Ernani, involami. » Oh! come lo spunto zampillante di quella fresca cantilena ha abbeverato le nostre gole di fanciulli e adolescenti!.. E l'altra carezzevole e voluttuosa melodia « Vieni meco, sol di rose » e il patetico e appassionato canto finale « Solingo, errante, misero » non fluirono cento volte sonoramente giulive dalle nostre labbra nell' avvicinarsi sovente a quelle delle nostre sospirate Elvire? E il coro rivoluzionario « Si ridesti il leon di Castiglia » e l'altro più famoso « a Carlo Quinto sia gloria e onor » che nel 1847 elettrizzava il pubblico del teatro Tordinona di

Roma e lo faceva alzare come un sol uomo per cantare insieme ai coristi « A Pio Nono sia gloria e onor » mentre una pioggia di bandiere e coccarde tricolori inondava il palcoscenico!

Quando un'opera provoca cotali fiamme di amore e di patriottismo, e lascia simili geniali ricordi nelle generazioni, essa ha raggiunto gran parte del suo fine e ha diritto di occupare un posto glorioso nella storia del teatro.

Ernani fu posta in scena la prima volta dallo stesso autore alla Fenice di Venezia la sera del 9 marzo 1844. Il critico Lovatelli, rendendo conto di quella serata nella *Gazzetta Privilegiata* di Venezia terminava l'articolo così: « La musica ha fatto « una così viva impressione che, fin da domenica, la « gente uscendo dal teatro cantarellava già i cari « motivi dell'aria di Guasco (tenore) e del Super- « chi (baritono). Gli avevano mandati a memoria « e questo è privilegio della buona musica che, « udita appena, si stampa nella mente e si fa po- « polare. Il maestro Verdi ha una ricca, felice im- « maginazione e pari alla immaginazione è il buon « gusto. » Questa ultima dichiarazione in bocca al Lovatelli, critico esperto e punto ligio al Verdi, come notammo più sopra, ci dimostra la forte influenza esercitata da quella musica anche sugli animi meno disposti a subirla. Il pregio del *buon gusto*, rinvenuto dal Lovatelli nell'*Ernani*, oggi infatti si durerebbe fatica a confermarlo. Senonchè per intendere lo spirito di quella lode bisogna riferirsi ai tempi e sopratutto all'abuso delle preziosità e leziosaggini vocali di cui erano infarcite allora le opere del Nini, del Ricci, del Mercadante,

del Pacini e molte anche del Donizetti. Occorrebbe altresì riferirsi alla eccellenza di una interpretazione vocale di cui oggi non abbiamo più quasi l'idea e dalla quale emergeva in massima parte la bellezza della melodia. Morti quei celebri cantanti non è più possibile un giudizio sicuro. Sarebbe lo stesso, come disse il critico spagnuolo Arteaga, « giudicare della bellezza di Elena dal suo cadavere! » Certo è che il Verdi, pur tenendo in gran pregio la virtù dei cantanti, si dimostrò inesorabile ogniqualvolta si trattò di concessioni che ripugnavano alla sua serietà di maestro e alla sua coscienza di artista. E così egli rifiutò assolutamente di appagare lo strano capriccio della Loewe, rinomata cantante tedesca, la quale avrebbe voluto nientemeno che dopo il drammatico terzetto finale, Elvira si fosse presentata alla ribalta a cantarvi un *rondò* di bravura. Il rifiuto di Verdi mise su tutte le furie quella cantante che minacciò perfino di andarsene; ma, come sempre, il Maestro non mutò consiglio, ed essa dovette rassegnarsi al rifiuto. La partitura dell'*Ernani* andò immune così dalla minacciata ingiuria ed il magnifico terzetto ebbe un'accoglienza entusiastica, con grande mortificazione della Loewe la quale, pentita, chiese perdono al Verdi, senza però ottenerlo. (1)

La sera del 15 maggio, vale a dire due mesi dopo, *Ernani* fu riprodotto al teatro San Benedetto di Venezia con un trionfo ancora maggiore.

(1) La pace fra il Verdi e la Loewe fu fatta alcuni mesi dopo a Bologna ad una nuova riproduzione dell'*Ernani* in cui la brava e avvenente cantante pose tutta l'anima sua per guadagnarsi il perdono del giovane maestro.

A questo contribuirono segnatamente gl' interpreti principali: Fraschini, Coletti, Selva e la Brambilla, quattro nomi che solo in quell'eccezionale momento di fertilità artistica si potevano così facilmente riunire sulle scene d'un teatro secondario.

Teresa Brambilla, da non confondersi con Marietta Brambilla, l'ultima, forse, completa voce di quei contralti magnifici che fiorirono durante il glorioso periodo rossiniano, (1) era allora nel fiore della sua giovinezza. Le sue virtù vocali e il suo ingegno drammatico avevano già rapito il pubblico: i suoi ammiratori erano innumerevoli e su di lei si scrivevano una infinità di squarci apologetici simili a questo, (2) « La giovane Teresina Brambilla « possiede un'aurea voce, uno scelto ritmo di canto, « un metodo puro e schietto, un'azione tutta imi- « tatrice della natura da cui trasparisce con ama- « bile evidenza la verità dei molteplici affetti... Qual « cosa più splendida di quei gorgheggi che ador- « nano il suo canto come la luce colora gli og- « getti! Quale delicatezza in quelle melodiose ca- « denze che ti lasciano nel cuore una impressione « cara come un pensiero d'amore! Il suo aspetto « stesso è testimonio di un'anima che sente, la « mobilità del volto, l'occhio nero ed espressivo « dardeggiante la passione, preannunciano allo spet- « tatore quello che l'armoniosa voce sta per recare « all'orecchio. L' ispirazione e il genio dell'arte la « guidano e reggono, come si pare anche dalla sua « fisonomia in cui, anche fuor di teatro pur vedi

(1) Oltre Teresa e Marietta vi furono altresì Annetta ed Erminia Brambilla, gemme uscite tutte dalla stessa conchiglia.

(2) Teatri, Arte, Letteratura. Bologna, n. 901.

« splendere abitualmente l'estro e lo slancio di una « velata profetessa che rende i responsi. » Rettorica sì, finchè si vuole, applicata bensì a soggetti poetici e geniali, la cui tradizione è finita e dei quali non restano, pur troppo, che quelle rettoriche apologie!

Non ammirabile sicuramente per le sue virtù di arte e d'intelletto, ma stupefacente per la voce era il Fraschini: il suono formidabile di essa sembrava, come disse felicemente un critico d'allora « pari a quello d'un gran piatto d'argento percosso da un martello d'argento. » La forza e la resistenza polmonare del Fraschini era tale ch'egli poteva nella *Maledizione* della *Lucia* far precedere il famoso *la* di petto da una specie di mugolo inarticolato della gola che metteva brividi ad udirlo e che al giungere poi della formidabile nota produceva un effetto portentoso.

Maestro sommo nell'arte del canto, bello e dignitoso nella persona, il Coletti andava pur esso superbo di voce bellissima, agile, intonata, alla quale univa un'azione nobile e intelligente.

Il basso Selva era artista provetto e dotato di una delle voci più poderose conosciute allora sul teatro, dopo quella del celebre Marini.

Affidata a simili artisti la musica dell'*Ernani* rivelò agli ascoltatori ogni suo minimo pregio e incominciò da Venezia il suo trionfale viaggio attraverso tutti i teatri d'Italia e quelli principali dell'estero.

Fra questi ultimi *Ernani* ebbe uno splendido battesimo a Vienna dove gli fu padrino nientemeno che l'autore della *Lucia* — come ce lo fa sapere questa nobile e bella lettera del Verdi.

« *Stimatissimo Signor Maestro* (1)

« Mi fu di grata sorpresa leggere la di lei « lettera scritta a Pedroni in cui gentilmente mi « offre di assistere alle prove del mio *Ernani*. « Non esito punto ad accettare la cortese offerta « con la massima riconoscenza, certo che alle mie « note non può derivarne che utile grande, dal « momento che Donizetti degna di prendersene « pensiero.

« Posso così sperare che sarà interpretato lo « spirito musicale di quella composizione.

« Pregola volersi occupare sì della direzione « generale, come delle puntature che potranno ab- « bisognare, specialmente nella parte di Ferretti.

« A lei, signor cavaliere, non farò complimenti. « Ella è nel piccol numero degli uomini che hanno « sovrano ingegno e non abbisognano di una lode « individuale.

« Il favore che Ella mi comparte è troppo di- « stinto perchè possa dubitare della mia gratitudine.

« Con la più profonda stima.

« Milano, 18 maggio 1844.

« *Devotissimo servo*
« G. Verdi. »

(1) Verdi scrisse questa lettera al Donizetti a Vienna mentre agiva colà la celebre compagnia di opera italiana di cui facevano parte il Varese, il Ronconi, la Tadolini, la Montenegro, la Garcia-Viardot, l'Albani, i tenori Ferretti, Ivanoff, Gardoni, il buffo Rovere, il basso Marini ed altri.

Capo Settimo.

Sommario. — I *Foscari*. — Lusinghe di vittoria. — La musica. — Le due prime rappresentazioni all'Argentina di Roma. — I resoconti dei giornali. — I cooperatori del trionfo: la Barbieri-Nini, il tenore Roppa, il baritono De Bassini. — La grande popolarità dei *Foscari*. — Un giudizio di Donizetti. — I suoi successori. — Mercadante e Pacini. — La *Vestale* e le impressioni dei contemporanei. — A proposito di Pacini. — Aneddoto — Che cosa ne pensa il Verdi. — La *Saffo*.

Messosi sulla via del dramma profano il Verdi continua ad inoltrarvisi e scrive i *Foscari*: li scrive tanto rapidamente da potere essere rappresentati all'Argentina di Roma la sera del 3 novembre 1844, vale a dire appena sei mesi dopo la prima dell'*Ernani* a Venezia. Il giovane Piave, divenuto ormai il librettista del Verdi, aveva tolto il soggetto dei *Foscari* da una tragedia di Byron, non troppo nota, e dal poeta inglese quasi ripudiata. (1)

Il Maestro, leggendo il libretto del Piave, ebbe subito la lusinga di una nuova vittoria. Ei pensò, e non a torto, che quel soggetto caldo di passione, palpitante di carità cittadina, di contrasti vivissimi di affetti, non avrebbe potuto, in quell'epoca di risveglio politico, non essere accolto favorevolmente dal pubblico facilmente disposto a presentire e pregustare in quello sfolgorante quadro di Dogi e di repubblica, l'èra vicina della propria redenzione politica.

Pieno di questa fede il Verdi lasciò che la musica gli sgorgasse libera e fluente dall'anima;

(1) Vedi lettera del Byron al Murray.

occupandosi soltanto a tradurla prontamente in note. Nella partitura dei *Foscari* il maestro si scorge quindi pochissimo.

Vi sono momenti in cui la mano che scrive sembra addirittura quella di un dilettante. Il pensiero melodico muove tuttavia ispirato, quasi sempre, ad una sorgente originale, e l'abbondanza e la scorrevolezza del getto fanno perdonare molte e molte cose. Peccato che un abuso frequente dei *modi minori* e la poca varietà dei ritmi conferiscono a questa musica un carattere di monotonia melanconica che apparisce come uno de' suoi principali difetti.

Rappresentati, come abbiamo detto, a Roma, *I Due Foscari* furon quasi per cadere ignobilmente.

In una lettera da questa città alla *Gazzetta Musicale* di Milano così si legge: « Il biglietto di « entrata portato da 20 a 40 baiocchi, i palchi a « prezzi insoliti, per uno spettacolo d'opera senza « ballo, resero esigente all'estremo il pubblico che « non lasciò di disapprovare..... » Alla seconda rappresentazione però le cose cambiarono assai, ed ecco come lo stesso corrispondente riassume l'importanza del successo: « Impossibile mi si rende- « rebbe volere enumerare quante volte l'illustre « compositore venisse chiamato al proscenio al fi- « nire della rappresentazione. Dirò solo, che dopo « essere stato evocato in ciascun pezzo, calato il « sipario, solo e in unione del Piave e degli arti- « sti, si mostrò almeno per cinque volte, in mezzo « ai fragorosi evviva, alle grida di *bravo* e *fuori*, « all'ondeggiare dei fazzoletti e fra gli applausi « più strepitosi cui non sdegnarono prender parte « le delicate mani delle signore. »

In quella sera i cooperatori della vittoria furono la Barbieri-Nini il tenore Roppa e il baritono De Bassini, tre giovani cantanti consacrati alla celebrità futura. Il più giovane dei tre era il De Bassini che fu poi anche l'ultimo ad abbandonare le scene. Alla Scala di Milano, nel carnevale 1864-65, vale a dire vent'anni dopo, il De Bassini si mostrava ancora nella *Borgia* un Don Alfonso magnifico. Magnifico per l'imponenza della persona, per l'ampia e robusta voce, per l'efficacia dell'accento, per l'arte eloquente del dire e del cantare.

Il De Bassini rimase sino alla tarda età l'ultimo mirabile modello di quei famosi bassi cantanti, nati con il vecchio repertorio e periti gloriosamente con quello.

« Il tenore Roppa bolognese — così scriveva « un diario dell'epoca (1) — nuovo affatto a queste « scene, ha voce gratissima, intonata, fresca: voce « di vero tenore, molto estesa, molto arrendevole: « voce felice quale a pochi è dato di possedere. A « questi doni di natura il Roppa aggiunge altresì « quelli dell'arte e dello studio: piano e scorrevole « è il di lui metodo; sicura, esatta, e non so« vrabbondante la sua agilità, sempre ragionata, « sempre spontanea, non mai fuori di luogo. Ma « non lascia egli adunque alcuna cosa a deside« rare?... Lascia a desiderare un poco più di ac« cento nella declamazione dei recitativi, e un « poco più di disinvoltura nell'azione. » E più tardi un altro diario, *L'Imparziale* di Faenza, a proposito di una superba *Maria de Rudens* datasi in

(1) Teatri, arte, letteratura. Bologna, n. 889.

quella città, così chiudeva un lungo articolo sulla prima rappresentazione; « Ora poi, non sapendo « come meglio esprimerci per tributare quelle calde « lodi che meritano i tre principali esecutori, di- « remo che la Strepponi è somma, che Giorgio « Ronconi è immenso e che il Roppa è sublime! » Questo superlativo massimo meritato dal Roppa vicino alla Strepponi e al Ronconi vale a stabilire l'ammirazione destata da questo illustre cantante troppo presto rapito ai trionfi delle scene.

Della Barbieri-Nini avremo occasione di occuparci in seguito: diremo intanto che il suo intelletto e le sue virtù vocali ed artistiche erano così imponenti da farle perdonare la non comune infelicità della persona e bruttezza del volto. Virtù questa dipendente da un fascino spirituale superiore che il pubblico raramente subisce, disposto com'è per istinto a mal sopportare sulla scena la visione del brutto e dell'inelegante.

Ecco gli artisti co' quali il Verdi divideva il trionfo dei *Foscari* a Roma e che abbracciava commosso in mezzo alla fraterna esultanza di tutta la famiglia teatrale raccolta sul palcoscenico dell'Argentina, dopo l'ultima clamorosa acclamazione.

I *Foscari*, benchè artisticamente inferiori ai *Lombardi* e all'*Ernani*, conquistarono con maggior larghezza e spontaneità la simpatia popolare. La cadenzata uniformità del ritmo, così agevolmente ricorrente all'orecchio, anche poco esercitato, contribuì a codesta maggiore popolarità.

Narrasi che Donizetti, ascoltando la musica dei *Foscari* esprimesse, per la prima volta, il suo giudizio su Verdi con queste parole: « Francamente

« quest'uomo è un genio! Egli stenta, è vero, a « trovare i motivi, ma quando li ha trovati egli li « fa rimanere nell'orecchio come un ricordo indi- « menticabile. » Il povero Donizetti, nella cui anima non albergò mai un sentimento invidioso per i suoi gloriosi emuli, quando così parlava era vicino ad addormentarsi per sempre, sorpreso da quel languore intellettuale che lo colse nel pieno della sua virilità e lo spense poi crudelmente tre anni più tardi. È strano come il Donizetti che aveva già uditi il *Nabucco,* i *Lombardi* e l'*Ernani,* aspettasse proprio i *Foscari* per proclamare il genio di Verdi; ma forse egli, parlando così tardi, ebbe il presentimento profetico delle anime che stanno per emigrare da quaggiù e sentì il bisogno di additare il suo successore. Quale altro, del resto, avrebbe potuto esserlo? Nell'anno 1844, quando il Donizetti era alla vigilia del suo triste assopimento, due soli compositori avrebbero potuto contendere all'autore del *Nabucco* il primato musicale in Italia.

Essi erano il Mercadante e il Pacini. Senonchè i due illustri compositori non poterono mai divenire gli emuli di Giuseppe Verdi; e non lo poterono: il primo per mancanza di vero genio e il secondo per difetto di studio e di coscienza.

Sino al 1844 quella fra le opere del Mercadante che più delle altre emergeva era la *Vestale.* Orbene, ecco quello che uno dei più colti e brillanti critici del tempo, Angelo Brofferio, scriveva a proposito di quest'opera nel *Messaggero* di Torino:

« E se ho a dirla schietta, come la intendo, non « solo non credo di essermi sbagliato, ma ho per « fermo di aver profferito una grandissima verità,

« allorquando ho affermato che Mercadante avea
« già da molti anni il privilegio di annoiare perfino
« le panche delle platee. Se io mi sia male apposto
« lo dicano i parigini che ascoltarono *I Briganti*,
« i torinesi che udirono *La Francesca Donato*, i
« milanesi che udirono *Il Bravo*, i veneziani che
« udirono *Le due illustri rivali,* i veronesi che udi-
« rono l'*Elena da Feltre* e lo dicano infine tutti co-
« loro che alla musica chiedono poetiche ispira-
« zioni e non astruserie di metafisica. So bene an-
« ch'io che tutti coloro che si danno aria di saccenti,
« vanno a gara nell'esaltare Mercadante sopra Ros-
« sini o Bellini perchè, dicono essi, Mercadante
« scrive con molta dottrina, con molta profondità,
« con molta severità; ma costoro io li metto a
« mazzo con quei cruscanti che davano addosso al
« Tasso per esaltare Erasmo da Valvassone, o con
« quei pedanti che portavano alle stelle *Il vitello*
« *d'oro* per mettere sotto i piedi l'*Oreste*, il *Saul*,
« l'*Agamennone*, la *Congiura dei Pazzi*. La musica
« non si scrive per la minorità dei precettisti, si
« scrive per la maggiorità degli ascoltanti; e non è
« bella un'opera perchè è scritta con certe norme,
« con certe regole, con certe combinazioni; è bella
« perchè scuote, perchè intenerisce, perchè accende,
« perchè trasporta, perchè muove alla gioia, perchè
« muove allo sdegno, perchè muove alle lagrime.
« E quando per trovar bella una musica si ha d'uopo
« di esaminarla nota per nota, come si farebbe d'un
« problema d'algebra e di metafisica, io dico che è
« la massima delle aberrazioni; e poichè Merca-
« dante da qualche tempo si è voluto fare in Italia
« il rappresentante della musica cattedratica, cioè

« pedantesca, arida, fredda, soffocatrice d'ogni poe-
« tico slancio, di ogni ardente entusiasmo, io dico
« e dirò sempre con tutti coloro che amano la mu-
« sica di Rossini, di Bellini, di Donizetti che lo stile
« delle opere del Mercadante è lo stile il più no-
« ioso, il più seccatore che sia mai stato. »

E oltre questo giudizio, un po' avventato, del Brofferio, riferiamo per la storia un brano di un altro articolo scritto dal Lovatelli nella *Gazzetta Veneziana* del 17 giugno 1841. « Molte serie que-
« stioni suscitò da qualche tempo il nuovo metodo
« musicale del Mercadante e i giornali ne pronun-
« ziarono i più contrari giudizi. Chi lo disse sommo,
« chi bestiale; chi ravvisò in esso un nuovo, ampio
« e luminoso sentiero dischiuso all'arte; chi si ostinò
« a proclamarlo un imbastardimento del bel canto
« italiano, soffocato nelle astruse concezioni di una
« metafisica ultramontana; fuvvi chi vide in esso
« una volontaria e pensata riforma; chi invece la
« triste necessità di una ristretta ed esaurita im-
« maginazione. I primi ammirarono il difficile e
« nuovo magistero della istrumentazione, la sa-
« piente distribuzione delle parti, quel largo e quasi
« superbo andamento che toglie la musica dai trivî
« e da ancella la fa matrona, quell'inesauribile fonte
« di armonie che si palesa ogni sera in nuove bel-
« lezze e genera un piacere sempre crescente; i se-
« condi compiansero alla perduta popolarità, al canto
« guastato, alla voce umana sepolta sotto il fracasso
« delle trombe e dei contrabassi, alla melodia mi-
« seramente sagrificata sull'altare dell'armonia, a
« quel funesto invertimento dell'antico sistema,
« per cui laddove prima l'arte dell' infiorare era

« riserbata al cantante e la nota piana all'orchestra,
« adesso infiora l'orchestra ed eseguisce pianamente
« l'artista. Così, mentre gli uni ammiravano, gli
« altri sbadigliavano; mentre quelli applaudivano
« questi si sarebbero addormentati ove le trombe e
« i contrabbassi non avessero tolto loro anche que-
« st'ultima ancora di salute. Per chi sta la ragione?
« Se non pronunzio giudizio intendo di risparmiare
« una noia a me e a' miei lettori. Certo è che la
« *Vestale* appartiene al nuovo genere del Merca-
« dante; quindi strepitosa e scientifica. » E dopo avere osservato, che nella *Vestale qualche canto si frappone di tratto in tratto alle severe armonie e conforta le offese orecchie,* il Locatelli soggiunge:
« *Peccato! che quei canti sieno in così scarso nu-*
« *mero da potersi paragonare alle belle frasi scap-*
« *pate ad un matematico!* »

Questi giudizi di due fra i più rinomati critici del tempo, ci danno, avvicinandoli l'uno all'altro, la somma approssimativa dell'opinione pubblica intorno all'autore del *Giuramento*. Quell'opinione oggi, dopo oltre mezzo secolo, non è punto mutata e la critica odierna non avrebbe quasi nulla da aggiungere o da togliere.

In quanto al Pacini i pareri erano anche più concordi, e minore quindi la discussione sul merito dell'autore e delle sue opere. Allora, come oggidì, l'estro e la fecondità di lui venivano generalmente riconosciute ed apprezzate; ma con la stessa concordia si deploravano altresì la volgarità, la negligenza e la penuria del gusto e del sentimento artistico.

L'ignoranza del Pacini era proverbiale; a questo proposito raccontasi il seguente aneddoto.

Rossini e Donizetti assistevano una sera insieme a Bologna alla prima rappresentazione di non so più quale opera nuova del Pàcini. Entrambi erano silenziosi e cogitabondi. Ad un tratto il Donizetti ruppe clamorosamente il silenzio esclamando: Asino! asino! asino! « Ringraziamo Iddio, rispose sorridendo il « Rossini, che sia così; diversamente quell'asino lì « ci avrebbe lasciato indietro tutti quanti! » Il sarcasmo rossiniano non poteva essere più arguto ed eloquente.

Pacini ebbe infatti così abbondante la vena musicale come nessuno forse de' suoi contemporanei; ma quella sua vocazione meravigliosa non andò accompagnata dalla cultura del maestro e dalla coscienza dell'artista.

Verdi, intorno al Pacini, si espresse un giorno così: « Un fecondissimo improvvisatore. Felice « negli spunti, ma a sproposito. Egli può dirsi « sia stato in musica quello che in letteratura si « chiama un verseggiatore, ma non un poeta. Fab- « bricava con immensa facilità i suoi motivi, poco « curandosi del senso, del pensiero e della situa- « zione drammatica che dovevano rivestire. Sotto « questo aspetto egli ha molti punti di contatto col « Petrella al quale rimane però superiore per forza « drammatica. Difatti il Petrella in tutte le sue opere « non ha un pezzo da reggere il confronto col *finale* « della *Saffo.* » Ed è questa la sola opera che oggi gli sopravvive salvando dall'oblio il nome del suo autore.

———

Capo Ottavo.

Sommario. — Verdi nel 1844. — I doveri della celebrità. — Periodo di sosta. — *Giovanna d'Arco.* — Il libretto del Solera. — La tragedia di Schiller. — Sarcasmo di Voltaire per l'Eroina francese. — La musica. — La scena finale. — La Frezzolini nella *Giovanna d'Arco* alla Scala. — Caduta dell'opera. — Teresa Stolz. — Lo spostamento della sinfonia. — L'*Alzira.* — Il peccato del Cammarano. — La tragedia di Voltaire. — Considerazioni. — L'eccezione del *Rigoletto.* — Caduta dell'*Alzira.* — I suoi esecutori: Fraschini, Coletti, la Tadolini. — Quantità e qualità. — Lettera del Verdi al Luccardi. — Fisionomia morale del Maestro. — L'*Attila.* — « Che bel soggetto! » — Lo stile dell'*Attila.* — Sua influenza politica. — Le strofe patriottiche. — Una rappresentazione dell'*Attila* a Firenze. — Dimora del Verdi in questa città. — Giusti, Niccolini, Capponi, Maffei e Duprez. — Vita comune. — La nascita del *Macbeth.* — Verdi alle prese con Shakespeare. — Le prove del *Macbeth* — Dalle memorie della Barbieri-Nini. — Lettera del Verdi al Luccardi. — Il libretto del *Macbeth.* — La musica in rapporto alle ragioni del dramma. — Omaggio al Barezzi. — La politica nella musica. — Il tenore Palma. — Successo patriottico. — Cause della poca fortuna del *Macbeth.* — Restauri postumi. — Pentimento inopportuno.

Giuseppe Verdi nel 1844 era diventato l'astro maggiore del teatro lirico italiano. Quattro sue opere: *Nabucco*, *Lombardi*, *Ernani*, *Foscari* correvano, acclamate, l'Italia. La vittoria, così valorosamente e rapidamente conquistata, gl'imponeva pertanto una grave responsabilità. Padrone com' era ormai del favore dei pubblici, egli poteva fare un gran bene ed anche un gran male all'arte ed al teatro. A questo occorreva pensare. Non sappiamo se il Verdi lo abbia fatto; certo è che con i *Foscari*, e peggio ancora colle opere susseguenti fino al *Macbeth*,

egli inizia un periodo di decadimento che con soverchia indulgenza fu chiamato da taluni: « periodo di sosta. »

La prima di queste opere, che si potrebbero quasi impunemente cancellare dal repertorio verdiano, è la *Giovanna d' Arco*. L' argomento era stato, questa volta, fornito al Verdi dal Solera il quale lo attingeva dalla nota tragedia di Schiller. Non si capisce, in verità, come il Solera e il Verdi potessero innamorarsi di quel soggetto, tanto indeterminato e così poco teatrale. Il primo errore del tragico tedesco partorì quello del Solera e anche del Verdi.

Per riprodurre il personaggio della protagonista, ondeggiante tra il fantastico e il soprannaturale, occorreva decidersi e scegliere una fra le due forme. I francesi, a motivo di tale duplice sembianza, non ebbero mai troppo entusiasmo per questa loro Eroina, alla quale Voltaire dedicò un poema derisorio e perfino oltraggioso.

La nordica fantasia di Schiller fece della celebre Pulcella d'Orléans un personaggio sospeso fra cielo e terra, di cui non si sa mai se ammirare la virtù o compiangere la mistica allucinazione.

Vicino a questo essere strano e incomprensibile ponete inoltre un re idiota e un padre snaturato ; aggiungetevi come parte ornamentale e romantica dei cori di spiriti buoni e malvagi e avrete il libretto, pressochè ridicolo, del Solera. Nella sola scena finale in cui il librettista italiano, seguendo l'esempio del tragico tedesco, fa morire Giovanna d'Arco in battaglia, il Solera torna ad essere poeta felice ; ed è soltanto in questa scena che il Verdi ritrova

anch'esso il fuoco sacro delle sue prime opere, e scrive una pagina stupenda per sentimento musicale e vigoria drammatica.

Alla Scala, dove il Verdi rientra con la *Giovanna d'Arco* — la sera del 15 febbraio 1845 — l'opera ottenne applausi calorosi esaltanti però il merito precipuo di Erminia Frezzolini. Le cronache contemporanee, parlando della *Giovanna d'Arco*, dimenticano infatti la musica per non ricordare che la cantante impareggiabile, l'attrice affascinante, la donna bellissima che, sotto quella candida veste di guerriera, collo stendardo a fiordalisi serrato sul petto, con quegli occhi profondi e nerissimi che sapevano trovare così bene la via del cuore, sembrava una visione celeste!

Se la grande virtù artistica di Erminia Frezzolini riuscì a salvare la *Giovanna d'Arco* da una prima e irreparabile caduta, uguale fortuna non toccò alle altre cantanti che vi si provarono. Una sola volta, nel 1865, parimenti alla Scala, quell'opera ebbe un altro momento di pubblico favore. Protagonista era Teresina Stolz, allora nel pieno possesso della sua splendida voce. Terminate però quelle poche rappresentazioni, la *Giovanna d'Arco* s'immerse di nuovo in profondo sonno che dura tuttora e che nessuno oserà più di turbare. Verdi stesso finì col perdere ogni illusione sul possibile risveglio di quest'opera e ne diede la prova spogliandola più tardi — nel 1885 — di ciò che era il suo più bell'ornamento, cioè della magnifica sinfonia ch'ei pose in testa ai *Vespri Siciliani* ai quali oggi è rimasta.

Un'opera più scadente e ancor più sfortunata della *Giovanna d'Arco* è l'*Alzira*, posta in scena

dallo stesso Verdi al teatro San Carlo di Napoli il 12 agosto 1845. Il peccato commesso dal Solera si può dir veniale a confronto di quello mortale addirittura consumato dal Cammarano, col libretto dell'*Alzira*. Anche questa volta i poeti del Verdi attingono a una fonte celebre. Dopo Vittor Hugo, Byron; dopo Byron, Schiller; dopo Schiller, Voltaire. Curiosa circostanza: la tragedia classica non porta fortuna al Verdi! Fatta eccezione del *Rigoletto* — come vedremo in seguito — l'argomento tragicamente e letterariamente celebre, non esercita un benefico influsso nel temperamento musicale del maestro. Sarebbe difficile analizzare il fenomeno e scoprirne le cause; difficile in quanto che il Verdi, quando ha voluto, ha dimostrato di possedere uno spirito nobilmente eclettico e di comprendere e penetrare il personaggio e la sua storia con fine intelletto di pensatore e d'artista. Avremo in seguito occasione di ritornare sull'argomento e di allargare sul proposito lo studio e la discussione. Fermandoci un momento all'*Alzira* del Cammarano non si comprende davvero come quel guazzabuglio di peruviani-francesi del Voltaire possa avere, non diremo ispirata, ma lusingata così la fantasia del compositore da indurlo a commettere uno de' suoi più gravi errori.

L'*Alzira* ebbe a Napoli una esecuzione stupenda: la cantarono, nientemeno, Fraschini, Coletti e la Tadolini, una delle stelle più vivaci che brillassero nel luminoso firmamento artistico di quel tempo. Il valore degli interpreti nulla potè tuttavia di fronte a una musica senza carattere, senza gusto, senza colore nè vigore e che, all'infuori di un felice

sprazzo melodico che irradia la scena finale dell'opera, non possiede un pezzo degno della penna del Verdi.

L'*Alzira*, caduta a Napoli, non si rialzò più. Essa è nel numero di quelle pochissime opere dell'illustre Maestro sepolte in un pietoso oblìo. E qui giova ripetere che in musica la quantità va generalmente a scapito della qualità e che la fecondità non è, il più delle volte, il merito massimo d'un compositore.

Verdi, sebbene sia uno, fra i grandi maestri, che abbia scritto un numero minore di opere, lascia nonostante al teatro italiano uno dei repertori più attivi. Egli è che a lui non tocca quasi mai di ripudiare alcuno dei suoi lavori teatrali. Più che il valore del suo forte ed eletto ingegno ha merito in ciò il sentimento forse anche soverchio della propria dignità e della propria fierezza che egli non volle mai sommettere a qualsiasi lucro o vantaggio personale.

Circa tre mesi dopo la prima rappresentazione dell'*Alzira* a Napoli, il Verdi scriveva la seguente lettera al suo amico carissimo Vincenzo Luccardi, esimio scultore e professore all'Accademia di San Luca a Roma.

« *Caro matto, matto due volte,*

« Milano, 8 novembre 1845.

« Grazie delle notizie dell'*Alzira*, e della tua salute.

« Non ti sorprenderà se non ti scrivo, per-
« chè a furia di scrivere non posso più tenere la
« penna in mano. Ora vorrei da te un piacere, ma

« segretamente. Desidererei sapere se vi è facilità
« o no che Tonino Lanari abbia il teatro Apollo
« per il carnevale dell'anno venturo. E se non lo
« avesse, mi sapresti dire quale intenzione abbia
« Tonino nella scrittura che ha meco?.. Se mi fai
« questo piacere ti ringrazierò centocinquantamila
« volte. Dammi tue notizie, che mi sono sempre
« care e saluta gli amici.

« In quanto a me sto bene e scrivo l'ATTILA!
« Che bel soggetto!... Addio.

« G. VERDI. »

Questa lettera ci ritrae la fisonomia morale del Maestro sotto un punto di vista del tutto nuovo e inatteso, poichè ne rivela la presenza di un buon umore e di una gaiezza che nessuno di noi avrebbe mai supposto potesse albergare nell'anima dell'autore del *Rigoletto* la cui austerità è divenuta quasi leggendaria.

Da questa lettera impariamo inoltre due cose: la prima, che nel novembre del 1845 Verdi aveva già posto mano all'*Attila;* la seconda, che il teatro sul quale egli avrebbe desiderato mettere in iscena la nuova opera era l'Apollo di Roma. Questo per la storia. Per l'arte, la lettera ci rivela pure un'altra cosa importante, ed è l'entusiasmo col quale il Maestro accompagna la notizia: « Scrivo l'ATTILA! Che bel soggetto! » esclama familiarmente il Verdi. Ed è vero. Questa volta il Maestro avea messo la mano sopra un argomento ottimo, segnatamente per quei tempi. Il Solera, che era tornato in tale occasione ad essere il poeta del Verdi, avea pensato con molto accorgimento alla

opportunità di un soggetto atto a promuovere nei pubblici italiani lo stesso tumulto patrio sollevato dal *Nabucco* e dai *Lombardi*.

Il soggetto dell'*Attila,* del leggendario re guerriero, che alla testa delle sue barbare orde piomba in Italia e la pone a ferro e a fuoco, provocando magnanimi episodi ed eroiche resistenze, doveva parlare eloquentemente al Verdi e ravvivarlo nel fervore della sua missione di « Maestro della rivoluzione italiana. » Infiammato da questo ardore di apostolo, egli lasciò che la sua fantasia, come fiume gonfio di acque, irrompesse impetuosa e straripasse anche fuori de' suoi naturali confini.

Lo stile dell' *Attila* è quanto di più barocco si possa immaginare; ma in quel barocco preme tal forza, tale impeto di sentimento da non trovare facilmente riscontro in altre opere del Verdi, comprese anche le migliori. Codesto impeto appunto mandò in visibilio il pubblico della Fenice di Venezia la sera del 17 marzo 1846 e che al fatidico distico; « avrai tu l'universo: resti l'Italia a me! » lo fece prorompere in un grido formidàbile: « A noi! l'Italia a noi! »

Così, tutta la musica dell'*Attila* servì in quei giorni di pretesto a dimostrazioni, ad allusioni patriottiche, in guisa che non si può dire se fu la musica che sollevò gli entusiasmi del popolo o se fu il popolo che sollevò quello col proprio entusiasmo. Comunque sia, l'*Attila* ebbe a Venezia un successo frenetico, superiore a quello già grandissimo dell'*Ernani*. Trasportata in un momento dalle scene della Fenice su quelle di tutta la penisola, l'*Attila* divenne in pochi mesi l'opera favorita dei

pubblici italiani, i quali vedevano e sentivano in essa una promessa, un simbolo, una fede certa di prossime vittorie.

Il significato politico racchiuso in quella musica faceva perdonare qualsiasi infelice esecuzione. Bastava che un'artista cantasse alla meglio la celebre strofa:

> Cara patria già madre e regina
> Di possenti e magnanimi figli

perchè tutta la sala andasse in visibilio come al segnale di una rivoluzione.

È rimasta famosa una esecuzione dell'*Attila,* datasi a Firenze, e alla quale assisteva l' autore. Alla fine della rappresentazione, mentre l'eco dei battimani e delle grida esultanti risuonava ancora, un amico chiese al Verdi: « Ebbene, che te n'è parso? — Oh! un'*Attila* eseguita proprio in carattere, alla perfezione! — Davvero? — Verissimo; tanto è vero che i cantanti sono tutti barbari, Unni, Goti ed Ostrogoti!... »

Il melodramma verdiano non poteva però rimanere a lungo avvinto allo spirito patriottico dei tempi: esso doveva chiedere ormai al valore intrinseco della musica la propria gloria e la propria fortuna.

Dopo i popolari clamori dell'*Attila* a Venezia, il Verdi trasporta le sue tende a Firenze. Le sue prime sette opere, a cominciare dal *Nabucco*, si erano divise il campo fra Milano, Roma, Napoli e Venezia. A Milano era toccata la parte maggiore, e anche migliore, con tre: *Nabucco*, *Lombardi, Giovanna d'Arco;* poi veniva Venezia con due:

Ernani e *Attila;* quindi Roma coi *Foscari*, e finalmente Napoli coll'infelice *Alzira*.

A Firenze il Verdi veniva dunque per la prima volta e vi andava volentieri. Egli sentiva il bisogno di porre il piede in una città placida e tranquilla dove, in quel periodo così importante per la storia della rivoluzione italiana, i tumultuosi avvenimenti di Roma, della Lombardia e del Piemonte erano guardati con animo calmo e moderato. Firenze rimaneva anche allora la città dei fiori, dell'arte e degli studî: un'opera del Verdi era colà considerata come una semplice e pura manifestazione artistica; qualunque altro apprezzamento, derivante da influenze estranee all'arte, non avrebbe in quella colta e gentile città avuto ragione di esistere.

Arrivato a Firenze il Verdi trovò piacevole compagnia nel Giusti, nel Niccolini, nel Capponi, nel Maffei e nello scultore Duprez. (1)

Insieme con questi eletti uomini, il Verdi trascorreva lunghe ore, assai genialmente descritte dallo stesso Duprez nel suo bel libro « Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici. » E in mezzo a codesta vita calma e di studio il Verdi scriveva e dava alla luce il suo *Macbeth*.

Quest'opera, come è noto, trae soggetto ed ispirazione dalla grandiosa epopea tragica dello Shakespeare. Prima del nostro Maestro due suoi grandi predecessori avevano subìto la poderosa influenza del sommo genio anglo-sassone e con diverso, e pur sempre alto linguaggio, si erano provati a tradurre musicalmente l'amore terribile e feroce di

(1) Con quest'ultimo il Verdi si legò poi in intima e non più interrotta amicizia.

Otello e quello timido e poetico di Romeo. Toccava adesso al Verdi descrivere l'amore vile e colpevole di Macbeth. L'argomento, nuovo nel campo melodrammatico ed irto di difficoltà, esigeva pensiero profondo e lavoro lungo e paziente.

La partita era seria: Verdi lo capì e confidò i suoi timori agli amici, sopratutto al Maffei. Ormai non era però più possibile di ritrarsi: le prove erano incominciate da lungo tempo, gli artisti erano tutti al loro posto e i cartelloni avevano già da circa un mese annunziato la nuova opera. Non si aspettava quindi che l'andata in scena. Tuttavia il Maestro non si decideva: era nervoso, inquieto, incontentabile. La Barbieri-Nini, scelta dall'autore per la parte di lady Macbeth, così narra le vicende teatrali di quei giorni: « Le prove del Macbeth, « fra pianoforte e orchestra, salirono a più di cento, « poichè il Verdi non mostravasi mai contento della « esecuzione e richiedeva una migliore interpreta- « zione dagli artisti i quali, un po' per queste sue « esagerate esigenze, un po' per quel suo carattere « chiuso e taciturno, non avevano per lui grandi « simpatie. Mattina e sera, nel *foyer* e nel palco- « scenico, appena entrava il Maestro per la prova, « tutti gli occhi si volgevano su lui per indovinare « dalla sua fisonomia se vi fosse qualche cosa di « nuovo. Se veniva incontro sorridendo era quasi « certo che in quel giorno capitava qualche ag- « giunta alla prova. Mi ricordo che due erano per « il Verdi i punti culminanti dell'opera: la scena « del *sonnambulismo* e il mio duetto col baritono. « Si durerà fatica a crederlo, ma è un fatto che « la sola scena del *sonnambulismo* assorbì tre mesi

« di studio. Io per tre mesi, mattina e sera, cercai
« d'imitare quelli che parlano dormendo, che arti-
« colano parole, come mi diceva il Maestro, senza
« quasi muovere le labbra, lasciando immobili le
« altre parti del volto, compresi gli occhi.... Fu
« una cosa da impazzire! E il duetto col baritono
« che incomincia « Fatal mia donna, un murmure »
« vi parrà incredibile, ma fu provato più di cento-
« cinquanta volte per ottenere, diceva il Verdi, che
« fosse più *discorso che cantato*. Ora, sentite questa.
« La sera della prova generale, a teatro pieno, il
« Verdi impose anche agli artisti d'indossare il costu-
« me, (1) e quando lui s'impuntava in una cosa, guai
« a contradirlo! Eravamo dunque tutti vestiti e
« pronti, l'orchestra in ordine, i cori sulla scena,
« quando il Verdi, fatto cenno a me ed al Varese
« ci chiamò dietro le quinte e disse che per fargli
« piacere fossimo andati con lui nella sala del *foyer*
« per provare un'altra volta a pianoforte quel male-
« dettissimo duetto. »

« Maestro, diss'io atterrita: siamo già in co-
« stume scozzese; come si fa?

« Vi metterete un mantello.

« E il Varese, stufo della singolare richiesta,
« si provò ad alzare la voce dicendo:

« — Ma l'abbiamo già provato centocinquanta
« volte, perdio!

« — Non dirai più così fra mezz'ora, perchè
« saranno centocinquantuna!

« Bisognò obbedire per forza al tiranno. Mi ri-
« cordo ancora delle truci occhiate che gli scagliava

(1) Questa buona abitudine in Italia gli artisti non l'hanno mai avuta e invano si è tentato più volte di ottenerla.

« addosso il Varese, avviandosi al *foyer*, col pu-
« gno sull'elsa della spada, quasi meditasse di tru-
« cidare il Verdi, come doveva più tardi trucidare
« il Re Duncano.

« Per altro si piegò rassegnato anche lui; e la
« centocinquantunesima prova ebbe luogo, mentre
« il pubblico impaziente tumultuava in platea. Or
« bene, chi dicesse che quel duetto destò entu-
« siasmo non direbbe nulla: fu qualche cosa d'in-
« credibile, di nuovo, di non mai veduto. Dapper-
« tutto dove ho cantato il *Macbeth*, e tutte le sere
« regolarmente durante la stagione della Pergola,
« quel *duo* bisognò ripeterlo due, tre volte, per-
« fino quattro. Una sera dovemmo subire la quinta
« replica.

« La sera della prima rappresentazione — è
« sempre la Barbieri-Nini che parla — non di-
« menticherò mai che prima della scena del *son-*
« *nambulismo*, che è una delle ultime dell'opera,
« il Verdi mi girava attorno inquieto, senza dir
« nulla: si vedeva benissimo che il successo, già
« grande, non gli sarebbe apparso definitivo se
« non dopo quella scena. Mi feci adunque il segno
« della croce (è un'abitudine che si conserva anche
« oggidì sul palcoscenico nei momenti più difficili) e
« andai avanti... I giornali di quel tempo vi diranno
« se io interpretai giustamente il pensiero dramma-
« tico e musicale del grande Maestro. Io so questo:
« che appena calmata la furia degli applausi, rien-
« trata tutta tremante e disfatta nel mio camerino,
« vidi spalancarsi l'uscio – ero già mezza spogliata –
« e il Verdi vi entrò agitando le mani e muovendo
« le labbra come volesse fare un discorso; ma

« non riuscì a pronunziare una sola parola. Io
« rideva, piangeva e non diceva nulla neanch'io,
« ma guardando il Maestro vidi che aveva gli occhi
« rossi anche lui.... Ci stringemmo la mano forte,
« forte; poi lui uscì a precipizio. Quella scena di sin-
« cera commozione mi compensò ad usura di tanti
« mesi di assiduo lavoro e di trepidazioni continue. »

Questo racconto della celebre interprete di Lady Macbeth c'insegna quale fosse, oltre la virtù, la coscienza e l'animo gentile degli artisti d'un tempo; esso ci apprende altresì quale umore bisbetico fosse quello del Verdi in teatro. Abbiamo detto: in teatro, poichè fuori di lì e in compagnia degli amici egli si mostra invece affabile, gioviale, perfino giocondo. Abbiamo qui sotto mano una allegrissima lettera del Verdi diretta allo scultore Luccardi e che non sembrerebbe scritta davvero dall'autore del *Macbeth:*

« *Mio caro matto, anzi primo fra tutti i matti.*

« Milano, 5 aprile 1848.

« Tu sarai meco in collera perchè è un pezzo
« che non ti scrivo e perchè non ti ho scritto dopo
« il *Macbeth*... Io non ho altra scusa a dirti se-
« nonchè non ho scritto a nessuno: capisco che
« questa non è una buona scusa, ma se ho fallato
« voglio espiare il mio fallo con una buona azione
« che ti piacerà. Ti presento Ernesto Cavallini, il
« famoso suonatore di clarinetto che viene a visitare
« Roma e nello stesso tempo farvi sentire le mera-
« viglie del suo istrumento. In una città nuova po-
« trebbe aver bisogno della tua assistenza e io son
« certo, anzi certissimo che tu non mancherai, anzi

« te ne prego, di farlo conoscere ai nostri amici
« Doria, Angelini ecc. a tutta la compagnia con la
« quale eravamo sempre insieme e che saluterai tutti
« carissimamente. Addio, addio! Ricordati di me e
« pregandoti di usare tutta l'assistenza al mio amico
« sono il

« *Tuo affezionatissimo*
« G. VERDI. » (1)

Il libretto del *Macbeth* — lavoro del Piave — non è che una meschina parodia della stupenda tragedia di Shakespeare. Una certa tal quale sterilità di azione e monotonia di affetti si riscontra anche nell'originale inglese, ma quale terribile e ammaliante linguaggio parlano i personaggi di Shakespeare! quanta dovizia lussureggiante di alata fantasia scorre, serpeggia, continua e fluente, per ogni sottile e recondito meandro di quel colossale organismo!

Quali sono invece nel libretto italiano le scene veramente liriche che offrono più caloroso invito alla ispirazione del musicista? La grande scena finale dell'atto secondo, la scena delle Apparizioni nel terzo, il duetto e la grande scena del *sonnambulismo* nel quarto. Ebbene, eccettuata la scena delle Apparizioni, la quale si prestava ad essere pennellata con maggiore robustezza e proprietà di colore, nelle altre tre scene summentovate il Maestro raggiunge una eloquenza drammatica straordinaria, e nulla saprebbesi desiderare di più dalla penna stessa del Meyerbeer. Di questi il Verdi seppe con savio

(1) In altre lettere dirette a Luccardi, che verremo man mano pubblicando, risulterà ancor più evidente codesta inattesa e generalmente sconosciuta genialità del Verdi.

accorgimento applicare il concetto fondamentale: che la musica debba cioè obbedire alle ragioni del dramma, accettarne lo spirito, la natura, il carattere, e rifletterne con appropriato stile le idee. Questo principio, proclamato già da gran tempo dal Mozart, e appresso divenuto patrimonio legittimo della scuola eclettica del Meyerbeer, fu dal Verdi fatto suo e adottato efficacemente nel percorso della sua carriera teatrale. Rossini, Bellini, Donizetti, e avanti ancora di essi Spontini, avevano mostrato di adottare questo nobile principio; ma dove esso ricevette veramente la solenne consacrazione fu nel *Roberto il Diavolo*, prima, e poi subito nel *Macbeth*.

Disgraziatamente quest'opera, che vanta pure tanti momenti di bella ispirazione, ha un difetto precipuo di carattere: la soverchia tetraggine. Quella visione, pressochè continua, di delitti, di pugnali, di streghe, di sortilegi e di sangue, produce un senso di sgomento e di terrore che domina e vince ogni altra impressione. Nonostante ciò il *Macbeth* è una delle opere più care al Verdi: egli stesso lo confessa in questa bella e affettuosa lettera scritta al Barezzi suo genero e benefattore:

« *Mio caro genero*,

« Ho pensato sempre di dedicare un'opera a voi che foste per me un padre, un amico, un benefattore; ma circostanze imperiose me lo impedirono sino adesso. Oggi che lo posso vi dedico il mio *Macbeth*, che io amo tanto fra le mie opere. Il cuore l'offre; che il cuore l'accetti.

« *Vostro affezionatissimo*
« G. VERDI. »

Dopo la prima vittoria di Firenze, un'altra e forse maggiore ne riportava subito il *Macbeth* a Venezia. Senonchè, anche questa volta, nonostante il severo carattere del soggetto, la politica volle impadronirsi della musica per farne motivo di manifestazioni patriottiche. Cantàva allora a Venezia un tenore spagnuolo di nome Palma, modesto cantante, ma liberale ardente, il quale tutte le sere in quelle poche strofe di Macdubbo

La patria tradita
piangendo c'invita:
Fratelli, gli oppressi
corriamo a salvar

mandava in visibilio il pubblico veneziano. L'eccitamento popolare giunse a tal punto da dovere esseré tenuto a freno con la presenza in teatro delle baionette austriache.

Così anche il *Macbeth*, che il Verdi avea scritto con intendimenti artistici tanto lontani da quelli dei *Lombardi*, dell' *Ernani*, e segnatamente dei *Foscari* e dell'*Attila*, non sfuggì al così detto *successo patriottico*, come malignamente lo designarono allora i nemici del Verdi. E, a giudicare dalla modesta fortuna incontrata, purtroppo, da quest'opera sulle scene italiane, dovrebbe arguirsi che i maligni avessero ragione; invece non è così.

La poca fortuna dipese, sopratutto, da due cause: intrinseca l'una, estrinseca l'altra. La prima risiede in quel non so che di rotto, di frastagliato, d'ibrido, diremo così, che costituisce lo stile dell'opera, stile non abbastanza eletto per un pubblico aristocratico; non abbastanza facile e disinvolto per un pubblico popolare.

L'altra causa muove dalla musica, ma fa capo alle due parti principali, Macbeth e Lady Macbeth, le quali richiedono di essere affidate a due attori cantanti che abbiano virtù vocali e sceniche addirittura eminenti. Gli emuli della Barbieri-Nini e del Varese erano rari anche allora; figuriamoci oggi colla penuria somma di cantanti veri ed eletti.

Il Verdi, che, come vedemmo, ebbe speciali predilezioni per questa sua partitura, si lusingò di migliorarne le sorti, restaurandola quasi completamente e presentandola sotto nuova veste al teatro lirico di Parigi, nell'aprile del 1865. Ma il nuovo *Macbeth*, lisciato, inorpellato, rivestito delle forme pompose della scuola moderna, anzichè guadagnare nuove attrattive, sminuì quelle che già possedeva.

I valenti librettisti parigini, Muitter e Beaumont, adattarono assai bene alla scena francese i cattivi versi del Piave: gl'interpreti principali, signora Rey Balla e signori Ismael e Montiauze cantarono col massimo impegno, ma con tutto ciò la nuova versione ottenne accoglienze assai modeste. D'allora in poi le riproduzioni del *Macbeth* divennero sempre più rare, e le due partiture giacquero inoperose negli archivi della Casa Ricordi. Il pentimento inopportuno del Verdi, unito alla deplorevole deficienza dei cantanti, finì d'impedire a questo melodramma il libero corso su quella via gloriosa a cui l'ingegno musicale del suo autore lo aveva destinato.

Capo Nono.

Sommario. — L'amicizia di Maffei. — Il rifiuto del *Caino* e del *Re Lear*. — La scelta dei *Masnadieri* di Schiller. — Contratto col direttore del Teatro italiano di Londra. — Un quartetto celebre: Jenny Lind, Gardoni, Coletti e Lablache. — Bozzetto biografico-artistico di questo celebre cantante. — La caduta dei *Masnadieri*. — La stampa inglese. — La musica dei *Masnadieri*. — I *Lombardi* ribattezzati in *Gerusalemme*. — Debutto del Verdi a Parigi. — Proposte di scrittura per l'Inghilterra. — Divieto dell'editore Lucca. — *Il Corsaro*. — Momento disgraziato.

Durante i pochi mesi che il Verdi rimase nella gentile Firenze a preparare il suo *Macbeth*, gli fu sommamente cara e preziosa la compagnia del Maffei. L'insigne traduttore di Schiller, di Gessner, di Milton e di Moore, dietro preghiera del Maestro aveva già accondisceso a passare la propria penna sopra gl'infelici versi del Piave, accomodando alcune strofe del *Macbeth* e costruendone perfino delle nuove, fra cui quelle così caratteristiche delle streghe; senonchè quella collaborazione del Maffei non era servita che a mettere sempre più in cattiva vista la poesia del Piave, senza giovare affatto alle condizioni generali del libretto. Il Verdi chiese quindi al Maffei una collaborazione completa, invitandolo a scegliere un soggetto melodrammatico da qualcuno de' suoi autori preferiti. Il Duprez avrebbe desiderato che a soggetto fosse preso Caino, di cui il celebre artefice aveva in quei giorni compiuta la bellissima statua, e *Caino*, il dramma famoso di Byron, il Maffei stava appunto allora traducendo in eletta poesia italiana; Verdi però non

volle saperne. Si parlò allora del *Re Lear,* ma anche questo argomento non piacque al Verdi, il quale giustamente osservava che « dove non vi è amore non può esservi musica! »

Il Maffei propose allora *I Masnadieri* di Schiller che il Maestro accettò di gran cuore. Lumley, il famoso direttore del teatro italiano di Londra, (her Majesty's theatre) che da tempo insisteva presso il Verdi a fine di ottenere un'opera appositamente scritta per quelle aristocratiche scene, aveva in quei giorni rinnovate le sue premure. Il Maestro sentì allora il bisogno di decidersi e in poco più di quattro mesi musicò *I Masnadieri,* i quali apparvero la prima volta dinanzi al pubblico londinese la sera del 22 luglio 1847, sotto la personale direzione del Verdi. Il direttore Lumley aveva scelto per questa esecuzione quattro fra i migliori cantanti dell'epoca: Jenny Lind, Gardoni, Coletti e Lablache.

Di questo illustre artista, che rifulse fra i migliori del secolo, sarà bene discorrere un poco. Nato a Napoli il 6 dicembre 1794, egli contava allora cinquantatre anni. La natura lo aveva dotato di una organizzazione musicale prodigiosa; così che, anche senza il dono di quella sua bellissima voce, esso sarebbe giunto per ogni strada ad essere uno dei primi musicanti del suo secolo. Entrato al Conservatorio di Napoli all'età di dodici anni, manifestò la sua vocazione per gl'istrumenti a corda; e si pose a studiarli con grande passione. Alla morte di Haydn fu cantata a Napoli una messa funebre, e Lablache venne aggiunto ai contralti del coro; questa fazione locale era debole e il giovine can-

tante fece sforzi gravi per sostenerla e controbilanciare le parti rivali composte d'un maggior numero di voci. Siffatta gara fece perdere affatto la voce a Lablache che fu costretto a rimaner due mesi senza quasi poter parlare, finchè, una mattina, come narra egli medesimo, si alzò *tossendo, parlando e cantando con una voce di basso, sonora, vibrata e straordinariamente robusta.* Egli toccava allora il quindicesimo anno e suonava già assai bene il violoncello e il contrabasso. Questo suo studio ostinato sopra istrumenti di faticosissimo maneggio, gli produsse la formazione di un grosso tumore alla clavicola dal quale potè essere liberato mediante una operazione chirurgica. A quest'epoca la passione pel teatro lo invase furiosamente. Cinque volte egli fuggì dal Conservatorio per correre sul teatro. Ricondotto sempre all'ovile non smise il pensiero di nuove fughe, se non quando la costruzione di un piccolo teatro nel recinto del Conservatorio, gli concesse finalmente di sfogare la sua passione per la scena. A diciassette anni Lablache, compiuti gli studi, si arruolava come buffo napoletano nell'antichissimo e microscopico teatro di S. Carlino. Da soli sei mesi cantava su quelle modestissime scene, quando invaghitosi di Teresa Pinotti, figlia del valente attore Pinotti, la fece improvvisamente sua moglie. La signora Lablache costrinse subito suo marito a rinunciare agli onori di un teatro troppo inferiore al suo merito e ottenne di farlo scritturare per la Sicilia. Da lì egli fu chiamato alla Scala dove esordì nella parte di Dandini nella *Cenerentola* con un'accoglienza tanto lusinghiera che gli valse una splendida riconferma ed un seguito

non interrotto di superbi trionfi in tutti i principali teatri del mondo. « La voce di Lablache —
« scriveva un critico del tempo — non oltrepassa
« l'estensione ordinaria delle voci di basso — dal
« *sol* al *mi*. Se ne eccettui le due note estreme,
« vale a dire la più profonda e la più alta, le
« sue voci suonano tutte ugualmente colla stessa
« metallica intensità, ugualmente robuste per forza
« di naturale vibrazione. Il suono si sprigiona dal
« suo petto colla stessa facilità con cui uscirebbe
« da una grossa canna d'organo: una intonazione
« perfetta, una *messa* di voce sempre certa e viva,
« una accentuazione musicale piena di gusto, una
« franchezza imperturbabile nella esecuzione, la
« unione perfetta della capacità di cantante a quella
« di attore: ecco i meriti principali del Lablache.
« La sua interpretazione è sempre bella, giusta
« e spontanea, la sua mimica e i suoi lazzi co-
« mici riempiono con tanto spirito gl'intervalli di
« silenzio che fa spesso meraviglia pensare come
« siasi udita un'*aria* di basso, disadorna dei so-
« liti fiori e prestigi vocali, col piacere medesimo
« destato da una *cavatina* patetica, leggera e bril-
« lante cantata dal tenore o dal soprano i più ri-
« nomati. Egli è, in una parola, il modello, il tipo
« del genere, e chi non vide e non udì il Lablache
« non può formarsi una idea della perfezione a
« cui può innalzarsi la commedia cantata, l'opera
« buffa italiana. »

Questo breve profilo critico ci afferma l'immensa superiorità del Lablache nel genere comico, superiorità che non gl'impedì di essere ammirabile anche nell'opera seria.

Tale ei fu interpretando la parte di Massimiliano Moor nei *Masnadieri*, personaggio che il Lablache aveva già rappresentato nel marzo del 1836 al Teatro Italiano di Parigi nell'opera del Mercadante *I Briganti* tolta anch'essa dall'omonimo dramma di Schiller. (1)

I compagni del Lablache a Londra erano degni di lui. Jenny Lind, il celebre usignuolo del Nord, « era considerata una delle meraviglie canore del- « l'epoca. Dessa — scriveva in un giornale di Mosca « il critico russo Chevireff — possiede tutti quei « doni preziosi che costituiscono la poesia e il pre- « stigio dell'arte. Giovine, avvenente, immaginosa, « ella ha nella voce incanti ineffabili di soavità e « di tenerezza. Le sue note acute, segnatamente, « squillano con una freschezza inimitabile. I gor- « gheggi della sua gola melodiosa sembrano un « magico tintinnìo che non si può meglio dipingere « che citando il verso di Derjavin :

« Tu suoni un campanello nella tua piccola gola. »

Jenny Lind è stata una delle regine del canto la cui fama sia salita più in alto, specialmente nel Nord d'Europa dove essa, fino a tarda età conservò il magico potere — ignoto alle nostre artiste italiane — di deliziare il pubblico.

Del tenore Gardoni — che brillò, fugace meteora, sulle scene — basterà ricordare che Verdi scrisse espressamente per lui l'aria famosa « Oh! mio castel paterno, ecc. » Per il baritono Coletti, cui era affidata l'ingrata parte del fratello vile e crudele, non occorre ripetere la lode.

(1) L'opera del Mercadante ebbe cattiva accoglienza e perì miseramente dopo la prima rappresentazione.

Ebbene, con simile manipolo valoroso di cantanti *I Masnadieri* non piacquero, tanto che, dopo tre sole rappresentazioni disparvero dal cartellone del teatro. Verdi alla terza sera avea già ceduto la bacchetta al Balfo che diresse l'opera per l'ultima volta.

La stampa e l'opinione pubblica inglese si mostrarono in questa circostanza brutalmente spietati verso il Verdi e l'opera sua. Ciò che fu detto e stampato a Londra in quei giorni sorpassa ogni misura. Si giunse perfino a negare al Verdi il dono della melodia! E pensare che *I Masnadieri* sono appunto una fra le opere del maestro italiano dove il getto dell'onda melodica irrompa più vivo e copioso.

Se abbondano però i motivi e gli spunti melodiosi, la ispirazione vera e buona difetta grandemente: il dramma musicale, incerto e vacillante, non riflette che una debole immagine della severità e della grandiosità dell'argomento. Le forme, quelle stesse, a un dipresso, dell'*Ernani*, dei *Foscari* e della *Giovanna d'Arco*, non rivelano certo nessun progresso musicale. Sotto il punto di vista tecnico questa partitura si difende ancor meno delle precedenti dall'accusa di negligenza e grossolanità cui il Verdi fu, e non sempre a torto, fatto segno, generalmente, in quel tempo. E, a codesta accusa, è strano e doloroso invero che il Verdi abbia dato maggiore appiglio musicando un poema del Maffei, la cui partecipazione al lavoro avrebbe dovuto infondergli un legittimo senso di nobile emulazione! (1)

(1) *I Masnadieri*, tradotti in francese (*Les Brigands*) furono rappresentati a Parigi al teatro dall'Ateneo il 3 febbraio 1870.

La *Gerusalemme*, con la quale il Verdi fece quattro mesi dopo il suo ingresso sulle scene dell'Opera francese nel dicembre del 1847, non è, in realtà, che un diverso battesimo dato ai *Lombardi*, modificati ed accresciuti di qualche pezzo con libretto francese dei signori Alfonso Roger e Gustavo Waez. L'esito fu sinceramente buono, e, nonostante le censure aspre e partigiane dei due noti critici Fiorentino e Scudo, la fama del Maestro italiano ebbe a Parigi lieta e solenne consacrazione.

Le simpatiche e festose accoglienze dei parigini dovettero recare una improvvisa dolcezza nell'animo del Verdi tuttora amareggiato dal penoso ricordo di Londra. Quelle accoglienze del pubblico francese al Maestro italiano dovettero altresì riuscir grate al Lumley, il direttore del teatro *Sa Majesté*, non risparmiato nemmeno esso dalla stampa londinese per avere « osato di presentare su quelle aristocratiche scene una cosa di sì poco valore come *I Masnadieri*. » Fu allora che il Lumley, traendo partito dal successo fortunato della *Gerusalemme* a Parigi, propose al Verdi una scrittura di tre anni come direttore d'orchestra, coll'impegno di scrivere tre opere nuove, una per ogni anno. La proposta, accompagnata da un cospicuo premio, venne accolta volentieri dal Verdi, ma un grave ostacolo si frapponeva alla firma del contratto. Il Maestro aveva assunto in antecedenza un impegno scritto coll'editore Francesco Lucca per la consegna di due opere nuove delle quali una appunto, *I Masnadieri*, aveva fatto testè così cattiva prova; ma l'altra era ancora

da consegnarsi e senza un permesso dell'editore il Verdi non poteva sottrarsi a questo suo obbligo. Egli invocò questo permesso; ma gli fu recisamente negato. Stizzito e di mala voglia scrisse allora la musica del *Corsaro* sopra un cattivo libretto di cui il Piave aveva tolto titolo ed argomento dalla romantica leggenda del Byron.

La critica, di fronte al Verdi, può sentirsi talvolta balda e audace, non mai però sdegnosa e sprezzante, poichè se al Maestro accadde di fallire in parte allo scopo e di andare incontro a qualche meritato disinganno, ciò avvenne sempre suo malgrado, mentre in lui il desiderio di far bene fu sempre ardente e sincero. Eppure, qui nel *Corsaro*, davvero non è ragionevole il supporre che a lui sia stato compagno tal nobile desiderio, poichè la negligenza e la irriflessione con la quale quella musica è buttata giù prova certo la volontà di far presto, non quella di far bene.

Il Verdi sentì per il primo la coscienza di questo suo fallo, e presago forse, a ragione, della cattiva sorte che sarebbe toccata al suo *Corsaro*, ricusò di recarsi a Trieste per sorvegliare lo studio e la messa in scena dell'opera e lasciò che le cose andassero alla peggio, come di fatto andarono.

Tiriamo un pietoso velo su questo infelice momento dalla vita artistica del Verdi e passiamo oltre.

Capo Decimo.

Sommario. — La Repubblica Romana. — Verdi a Roma. — *Battaglia di Legnano.* — Il giornale *Pallade.* — La prima rappresentazione. — Entusiasmo teatrale e delirio patriottico. — Il simbolismo verdiano. — L'apoteosi del Maestro. — La musica della *Battaglia di Legnano.* — Scompiglio teatrale. — Curioso episodio. — Immensa popolarità dell'opera. — I motivi verdiani sostituiscono i canti nazionali. — « L'attualità nell'arte ». — Distinzione necessaria. — Il patriottismo musicale di Verdi e il patriottismo letterario de' suoi contemporanei.

Eran già i tempi della breve repubblica romana. I popoli, spezzato improvvisamente il freno del secolare servaggio, aspiravano a pieni polmoni le aure vivificanti della libertà; a quei nuovi e mai gustati effluvî le menti si accendevano, i cuori battevano più forte, le ire si dimenticavano, i vecchi rancori si assopivano. Tutto cedeva dinanzi a quell'inatteso raggio di sole che inondava di dorata luce gli orizzonti politici d'Italia, senza che alcuno immaginasse tampoco il prossimo e melanconico tramonto.

Verdi, il « Maestro della rivoluzione italiana », non poteva rimanere indifferente innanzi a tale provocante occasione. Il desiderio di scrivere un'opera che rispondesse al nuovo stato degli animi lo assale vivamente, ed egli vola a Roma. Colà si mette subito a disposizione della Impresa del teatro Argentina, la quale accoglie a braccia aperte l'offerta di una nuova opera del popolare Maestro.

Ma a lui mancava tutto: poeta, argomento, libretto, tempo e modo di scrivere. Nondimeno, con mirabile tenacia egli tosto vi provvede. Il libretto è trovato: il soggetto caldo, eroico, nazionale, ricco di tradizioni storiche gloriose, pienamente rispondente ai palpiti attuali della patria. Egli si pone al lavoro con febbrile attività e in pochi giorni l'opera è composta, finita, pronta per la scena.

Il periodico *Pallade*, giornale d'ogni sera, in data 27 gennaio 1849 (n. 456), così annunziava l'avvenimento: « Quando il dispotismo costringeva « le Arti generose a servire soltanto alla voluttà « de' sensi e all'assopimento degli intelletti, men- « dace n'era il ministero, pernicioso lo scopo. Oggi « però che il genio rivendica la sua libertà e si « emancipa dai pregiudizi dell'età e degli uomini, « più nobile campo si dischiude al suo volo che « diritto volge alla sublime ed unica meta: quella « del comune vantaggio e della nazionale gloria. « Ciò che diciamo delle altre arti deve ancora dirsi « della musica, la quale, se per lo innanzi, schiava « di evirati precetti, non valse che a deliziare mol- « lemente gli esterni sentimenti dell'uomo, oggi ne « rischiara e ne sublima gl'intelletti, e vestendo « più robuste armonie, apprestasi anch'ella ad inne- « stare la sua gemma sulla corona della patria. Non « invano dunque il Verdi imprendeva a celebrare « la famosa Lega Lombarda, col titolo: *La Bat- « taglia di Legnano*. Lombardo quale egli è, offre « colla penna il tributo che non potrebbe colla spada « alla sua patria infelicissima, affinchè dalle ricor- « danze delle glorie passate prenda ella ristoro delle « sventure presenti e presagio dei trionfi avvenire. »

Dire l'entusiasmo che scoppiò in teatro alla prima rappresentazione della *Battaglia di Legnano* è impossibile.

Le signore che sedevano nei palchetti avevano leggiadramente disteso sui parapetti sciarpe e nastri tricolori, e coccarde tricolori brillavano pure sul petto di quanti gremivano la sala.

L'animazione era al colmo. Fu una esplosione di popolare esultanza. Le chiamate al Maestro e agli esecutori furono innumerevoli, e ad ogni nuova acclamazione e quindi ad ogni nuovo giungere dell'autore sulla scena le grida di « Viva Verdi! Viva l'Italia! » si alternavano intense, clamorose, incessanti. Verdi non era più in quel momento un uomo soltanto, un celebre Maestro di musica; ma un simbolo auspicato di patria redenzione, un emblema glorioso di vittoria, una specie di Messia predicante il nuovo vangelo della patria risorta. L'autore tanto acclamato del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell'*Ernani*, dei *Foscari*, dell'*Attila*, il precursore del risorgimento italico, assisteva quella sera alla sua apoteosi. Quella rivoluzione, così lungamente latente, rinchiusa nei petti, compressa nelle sue aspirazioni, era passata adesso nel dominio di una splendida realtà. E Verdi avea potuto impadronirsi dello spirito di essa, sacrandola alle idealità geniali dell'arte.

Il *Pallade* del 29 gennaio così scriveva: « Il « Verdi in questo suo lavoro ha levato il volo alla « sublimità. Lungi dall'obbedire alle antiche leggi « convenzionali, egli ha sentito che il suo spirito « avea bisogno di libertà, come l'Italia d'indipen- « denza; la sua immaginazione non ha vagato per

« gli spazî di artificiose armonie, ma sposandosi col
« concetto italiano si è posato sulla base della ra-
« gione e della filosofia. Le sue melodie non sono
« meccaniche combinazioni di note, sibbene un felice
« innesto di purgate frasi corrispondenti alla espres-
« sione poetica e all'interesse drammatico. In tutte
« le altre opere questo giovine Maestro è grande
« per ricchezza d'immagini e per giuoco di fan-
« tasia; in questo egli è gigante e per forza di
« concetti e per vivacità d'italiano sentire. Questa
« Italia, che non ha guari si deliziava delle soavi
« melodie di questo genio lombardo, oggi ha luogo
« di attingere dalla severità e robustezza di que-
« st'ultimo patriottico lavoro quell'ardente scintilla
« che valga a ridestare e spandere il nazionale ar-
« dimento. »

Nonostante la fretta somma con la quale invero il Verdi dovè condurre a termine il suo lavoro, e nonostante le mende indispensabili di forma e di fattura, il buon volere in gran parte trionfò. Scritta in un'epoca di rivolte, di guerre, di commozioni popolari, lo stile di quest'opera ne simboleggia l'idea, l'ardore, la frenesia; il canto ha lena e vigore; l'istrumentale è gagliardo e sonoro; i cori vivaci e d'effetto; l'insieme abbastanza intonato e compatto. Certo che simile musica ha ben poco o nulla da vedere coll'arte: quelle frasi sonore e rimbombanti, ma prive di contenuto musicale vero, quella declamazione surrogante il sentimento, quell'enfasi sostituita alla passione, quel rigonfiamento continuo e ampolloso che tiene le veci della grandiosità, tuttociò, allora semplicemente barocco, apparirebbe oggi grottesco. Opera *di stretta attualità*, intima-

mente sposata alla politica, la *Battaglia di Legnano* non poteva vantare e non vantò mai il diritto di far parte del repertorio teatrale. La vita di quest'opera ebbe infatti principio e fine con la rivoluzione del 1849. Quella breve vita però si svolse e si consumò in mezzo a tutto un incendio di delirio popolare.

Il *Pallade* (1) in data 5 febbraio sotto il titolo « Scompiglio teatrale » narra il seguente curioso episodio: « Come ciascuno sa, al teatro Argen-
« tina la *Battaglia di Legnano* desta ogni sera
« maggior fanatismo e che di quest'opera si vo-
« gliono replicati continuamente un duetto e l'in-
« tero atto quarto. Ieri sera, mentre da una parte
« rimbombavano applausi e, secondo il consueto,
« se ne domandava la replica, un energumeno esce
« fuori da un palchetto al quint'ordine con urli
« da indemoniato « *Bis! bis!* fuori le bandiere! »
« e simili altre grida. Nel mentre che si stava al-
« zando il sipario questo individuo (era un uffi-
« ciale) si slaccia urlando lo squadrone e lo getta
« sul proscenio. Il fanatico seguita a strillare e
« dietro lo squadrone getta giù una daga che ri-
« mane infissa sul palco, poi un cappotto, poi si
« strappa le spalline, e giù in pezzi anche quelle:
« cresce intanto il tumulto. L'indemoniato prende
« una sedia e giù, poi un'altra, poi tutte quelle
« che stavano sul palco e le fa volare tutte sul
« proscenio. I carabinieri accorrono e lo arrestano,
« per quanto si dice, nel mentre egli stesso, non
« trovando altro oggetto da gettare, si disponeva

(1) È il solo giornale dell'epoca che si occupi di teatro e di cui sia stato possibile rinvenire qualche copia.

« a fare un capitombolo dal palchetto sul palco-
« scenico. V'immaginerete subito quale fosse la
« malattia di codesto militare. Il Maestro dei balli
« (il coreografo) allorchè vide le prodezze di questo
« *baccante*, siccome sta per porre in scena *I Bac-*
« *canali*, lo credette un suo *adepto* e incominciò
« a gridare « non si tira! non si tira: il ballo non
« è così! » La platea si accorse che quel seguace
« di Marte aveva conversato troppo con Bacco, si
« calmò e tornò all'ordine. Questo spiacevole in-
« cidente fu causa però che non si ripetesse l'ul-
« timo atto dell'opera, nè si eseguisse il ballo *Maz-*
« *zeppa*. »

A parte codeste frenesie individuali, *La Battaglia di Legnano* ebbe un periodo di vera e grande popolarità. Con la facile e pronta intuizione del pubblico romano l'opera divenne in un momento patrimonio di tutti: nelle case, per le vie, nei ritrovi, dappertutto i canti n'echeggiavano. Ecco forse un motivo pel quale la rivoluzione italiana non sentì quindi bisogno d'un canto nazionale unico, come la *Marsigliese;* essa preferì di prendere a prestito i motivi verdiani per esprimere le sue speranze, esaltare il suo spirito guerriero, rialzarsi da' suoi sgomenti, inneggiare alle sue patriottiche esultanze.

Chi non ha vissuto nel periodo dal 1847 al 1849 non può farsi un'idea della popolarità di quei canti e della loro influenza eccitatrice! Ripensandovi, manca addirittura il coraggio per accusare il Verdi, come fecero taluni, di aver voluto fare della *attualità nell'arte.*

Anzitutto intendiamoci bene: che cosa vuolsi intendere con queste parole? Se, per caso, vuolsi

intendere la ciurmeria e la ciarlataneria con la quale i mestieranti d'occasione traggono partito dell'*attualità* per pubblicare un opuscolo, scrivere una poesia, comporre un pezzo di musica, allora ci troveremo d'accordo nello schierarci contro l'ignobile e venalissima schiera; se invece, come pensiamo, fare dell'*attualità in arte* significa partecipare agli avvenimenti del proprio paese, parlando al cuore e all'immaginazione del popolo, infiammandone gli spiriti col fuoco sacro d'un'alta spiritualità artistica, allora l'*attualità nell'arte* non potrà mai essere condannata da coloro i quali, venuti troppo tardi, non possono più sentire e comprendere le provocazioni di una *attualità* diventata per essi già remota.

Anzichè accusare il Verdi, ci sentiamo quindi disposti a scusarlo per aver fatto del patriottismo musicale alla stessa guisa che Manzoni, Giusti, Niccolini, Guerrazzi, D'Azeglio, Pellico, Gioberti e Balbo fecero, alla loro volta, del patriottismo letterario. Chi non ha cuore, diremo parafrasando le parole del Nazzareno, scagli la prima pietra!

———

Capo Decimoprimo.

Sommario. — *Luisa Miller.* — Lo spirito dei tempi. — L'evoluzione incomincia. — Il temperamento dell'artista in rapporto all' influenza della propria epoca. — Considerazioni. — Le cosidette *maniere* verdiane. — Supremazia del canto. — Modo di comporre degli antichi maestri. — Chiaroveggenza dell'avvenire. — Melodia e sinfonia. — L'esempio del Meyerbeer. — La scelta degli argomenti. — I librettisti del Verdi. — La smania delle *situazioni.* — Pregiudizi ed errori. — *Miller* e *Stiffelio.* — Che cosa è la *Miller?* — Punti di rassomiglianza con la *Traviata.* — In risposta a un libro del signor Basevi. — L'imitazione nell'arte. — La passionalità drammatica in Verdi e Donizetti. — Successo della *Miller.* — Lettera del Verdi al Luccardi. — Perchè Verdi non andò in America? — Teresa De Giuli. — I lodatori del tempo antico.

La *Luisa Miller*, rappresentata la prima volta a Napoli la sera dell'8 dicembre 1849, apparve come un mite e sereno riflesso del suo tempo. Alle forti convulsioni politiche e popolari del 1847-1848, aveva tenuto dietro uno stato di spossatezza e di calma. Verdi, fedele interprete, come sempre, dello spirito della propria epoca, rallentò e misurò quindi il passo con essa. Alla musica concitata, clamorosa, spesso negletta, delle sue prime opere, succede pertanto la *Luisa Miller*, musica più tranquilla e posata, che ben può dirsi l'anello primo di congiunzione fra il Verdi antico del *Nabucco* e dei *Lombardi* e quello più moderno del *Ballo in maschera*, del *Don Carlos* e dell'*Aida*. Codesta influenza dei tempi, alla quale il Verdi e tutti gli uomini di genio andarono più o meno soggetti, non gl' impedisce di conservare la forte indipendenza della mente e la franchezza della propria individualità.

La evoluzione dell'opera sua procede così, sempre vicina a quella del suo tempo, senza che il maestro debba sentirsi costretto a comprimere o deviare le sue naturali tendenze. — « In musica, « come nell'amore — diceva un giorno familiarmente « il Verdi — bisogna essere anzitutto sinceri per « essere creduti! » Sentire e far sentire: ecco la precipua qualità del compositore; senonchè, a raggiungere cotale intento massimo, è indispensabile che il musicista cominci col divenire egli stesso *soggetto* sincero del proprio sentimento, ossia della propria arte, e la trasformi poi in *oggetto* piacevole per il pubblico.

A codesta legge istintiva della propria immaginazione il Verdi si mostrò sempre spontaneamente e inconsapevolmente obbediente; nè è punto vero, come si vorrebbe far credere, che i periodi verdiani costituiscano altrettante cosidette *maniere*, vale a dire altrettanti sistemi, obbedienti a metodi nuovi e diversi, deliberatamente adottati.

Per il Verdi, come per tutti i grandi maestri del suo tempo, il canto rimane l'essenza, l'anima, la vita, la forma, il contenuto del fenomeno musicale: senza l'impulso di quel canto essi si sentivano impotenti a scrivere una *romanza*, un *duetto*, o un pezzo di musica qualsiasi. L'atto della composizione diveniva così per essi, non già il principio d'un lavoro creativo, ma quasi la compilazione materiale d'un lavoro spirituale già compiuto. Necessariamente per ottenere dal *canto* un simile risultato occorreva la conoscenza piena delle voci, qualità che fu sempre vanto e privilegio italiano, indarno contesoci dai maestri tedeschi, anche grandissimi.

Orgogliosi e paghi d'un simile primato, gli antichi maestri, compreso il Verdi delle prime opere, neglessero e trascurarono la parte sinfonica, cotanto curata e accarezzata invece dai melodrammisti stranieri.

Verdi, non appena cessato il periodo tumultuoso poc' anzi descritto, ebbe come la chiaroveggenza d'un nuovo avvenire. La stessa cura gelosa, da lui consacrata sino allora alle voci e al canto, egli comincia pertanto a rivolgerla all'orchestra. L'istrumentale, trattato nelle opere precedenti con soverchia semplicità e uniformità di metodo, diviene nella *Luisa Miller* oggetto di speciale attenzione da parte del Maestro. L'esempio del Meyerbeer lo lusinga e lo sprona, e in questa nobile e fraterna gara l'arte italiana s'abbellisce e s' adorna. Purtroppo l'esempio del Meyerbeer non giova al Verdi ugualmente per ciò che riguarda la scelta degli argomenti, sotto il quale aspetto il Maestro italiano rimane di parecchio inferiore al Maestro tedesco.

Non sappiamo veramente se di questo guaio sia giusto attribuire intera la colpa al Verdi, ovvero debbano, con ragione, dividerne il peso e la responsabilità i suoi poeti e particolarmente il Piave, il più fortunato provocatore del genio verdiano. L'uno e gli altri non vanno certo immuni da biasimo; e nonostante che il Maestro produca a sua difesa la mancanza di poeti teatrali che sapessero saggiamente accoppiare all'estro lirico la conoscenza dell'effetto scenico, e che il Piave trovi la sua scusa, anzi la sua giustificazione, nel vanto di avere con i suoi *drammacci* spinta la fantasia

del musicista alla massima altezza, tuttociò non sminuisce di molto la gravità dell'accusa. Quando il Verdi ha voluto, ha saputo scegliere poeti non volgari e trovare argomenti nobili e grandiosi, e se l estro del Maestro apparve allora meno vivido e fecondo, altre furono le cause e le ragioni!...

Il Solera, che divise col Piave gli onori, che primo anzi ebbe la ventura di parlare all'estro musicale del Verdi, sentì ben diversamente del librettista veneziano l'importanza della missione affidatagli, e mai ebbe occasione di scendere a vergognosi pàtti colla propria dignità di poeta, in omaggio ad una male accorta e nociva adulazione ed a scapito grandissimo del buon senso che è la prerogativa più bella della umanità.

Verdi, per naturale vocazione, fu sempre nemico dei libretti che, per loro natura, esigessero dal maestro un soverchio impiego di tempo. « In musica — « egli ha detto — tutto ciò che non è strettamente « necessario è di troppo e nuoce sempre! »

Il male è che per sfuggire alle tenaglie di cotesto assioma, egli non vede e non cura il brutto, l'illogico e il barocco in cui nuotano sovente i suoi libretti. Trasportato dalla corrente impetuosa d'una fervida immaginazione, sopraffatto dal bisogno irresistibile di dar vita e forma ai geniali fantasmi dell'estro, esso non è punto esigente co' suoi poeti. Egli non chiede loro che delle *situazioni*, da lui il più delle volte suggerite; e quando la situazione è trovata, la frase musicale balza subito fuori gagliarda, imponente, dominatrice.

Quattro cattivi endecasillabi o altrettanti settenari bastano al Maestro per immaginare e costruire

un intiero pezzo la cui forza e ragione artistica sta tutta, precisamente, nella situazione drammatica; la parola rimane soltanto un accessorio indispensabile per distendervi sopra il tessuto musicale. Tale è il concetto con il quale egli arriva alla *Luisa Miller* ed al quale continua a serbarsi, più o meno fedele, sino al *Don Carlos*.

I pochi che attesero a studiare e commentare l'Opera di Giuseppe Verdi considerano la *Luisa Miller* come il primo tentativo verso una *seconda maniera* in capo alla quale stanno le tre pietre monumentali dell'edificio verdiano: *Rigoletto, Trovatore* e *Traviata*. Dicemmo sopra, quanto sia erronea siffatta designazione di *prima, seconda* e *terza maniera* applicata al patrimonio melodrammatico del Verdi. L'errore apparisce manifesto guardando semplicemente all'opera che il Maestro scrisse immediatamente dopo la *Miller*. Questa fu lo *Stiffelio*, composta sopra un libretto del Piave e datasi a Trieste il 16 novembre 1850. Esaminando lo *Stiffelio*, e confrontandolo alla *Miller*, non si rinviene fra le due partiture alcuna affinità di sentimento; il che significa che l'autore della *Miller*, scrivendo quella musica, non fu guidato da nessun concetto prestabilito di riforma artistica. Se il preconcetto d'una nuova *maniera* fosse entrato in capo al Verdi, egli non avrebbe con quella fatto poi repentinamente divorzio, tanto più che l'ottimo esito avrebbe dovuto incoraggiarlo a proseguire. Lo stile dello *Stiffelio* non ha dunque nulla da vedere con quello della *Miller* e non lo può avere in quanto che il sentimento poetico e drammatico che anima questa partitura è le mille miglia lontano da quello

dello *Stiffelio*. Ed eccoci al punto vivo dell'analisi. Il libretto della *Miller*, a parte la sua meschinità letteraria e scenica, presenta, come argomento drammatico, un carattere assolutamente differente da quello dei libretti precedenti. Per la prima volta il dramma non veste paludamenti tragici, e gli eroi e l'eroine non raffigurano personaggi celebri o celebrati.

Luisa Miller, ovvero *Amore e raggiro*, è una favola drammatica dello Schiller che, spogliata del romanticismo distillatovi dal Cammarano, potrebbe quasi assomigliarsi alla sentimentalità tutta intima della *Traviata*. Vi sono anzi momenti in cui fra le due opere esiste perfino una certa rassomiglianza musicale. La differente architettura che distingue la costruzione artistica della *Miller* non proviene quindi da una ragione astratta di principio, sibbene da una ragione drammatica diversa.

Il signor Basevi, nel suo studio sulle opere del Verdi dice che in questa *seconda maniera* « il gran-
« dioso diminuisce o cessa del tutto, ed ogni per-
« sonaggio non rappresenta altro che sè solo. La
« passione, imperocchè individuale, non abbiso-
« gna di tanta esagerazione; laonde il canto, co-
« mecchè passionato, procede più tranquillo. Le
« cantilene sono meno *larghe* e più leggiere, i
« ritmi più mobili e più scoperti; i motivi, in
« generale, più orecchiabili e volgari. Il bisogno
« di accarezzare maggiormente le orecchie ha ri-
« chiamato in vita in questa seconda maniera i
« *parlanti*, cui pareva che il Verdi avesse dato
« lo sfratto, tanto poco ne usò nella sua prima
« maniera. »

In queste parole del Basevi avvi aperta contradizione. Infatti, mentre l'egregio scrittore dichiara che il Verdi concesse, nella *Miller*, una maggiore *individualità* al personaggio e un maggior diletto alle orecchie del pubblico, afferma poi che il Maestro dette maggiore mobilità ai ritmi, maggiore leggerezza alle cantilene e richiamò in vita l'uso dei *parlanti!*

Sarebbe stato più semplice ed esatto dire che codesto modo differente di esprimersi da parte del Verdi non è che l'effetto di un differente tessuto drammatico e scenico, al quale il compositore non poteva certo applicare la tensione straordinaria, l'enfasi e la magniloquenza delle opere precedenti.

Il Basevi, continuando, dice altresì che « colla « sua seconda maniera il Verdi si accostò mag- « giormente al Donizetti: la loro differenza è in ciò « principalmente riposta, che quegli, come più pas- « sionato, si sforza il più spesso di agitare e di « scuotere l'uditorio, mentre questi quasi sempre « vuol dilettare. » Il parallelo non è giusto. Non è giusto perchè tende a farci apparire il Verdi imitatore quasi del Donizetti.

L'imitazione in arte non è, anzitutto, il prodotto d'una deliberata volontà, sibbene d'una forza intima, arcana, superiore, che vi fa divenire imitatori senza saperlo, anzi colla coscienza, spesso, di non esserlo. Così Meyerbeer fu nelle prime sue opere un imitatore di Rossini, così Donizetti lo fu di Rossini e di Bellini insieme. Ma l'imitazione di Meyerbeer e di Donizetti non fu già la conseguenza di un indirizzo d'arte al quale essi si fossero precedentemente votati, bensì la conseguenza, non cercata,

di un ascendente artistico superiore. Ora, come si può ammettere che il Verdi, il quale cominciava la sua carriera nel 1839, quando la musica di Donizetti imperava sulle scene, avesse potuto rimanere incolume da quella influenza sovrana del suo predecessore, per subirne poi l'ascendente dieci anni dopo, quando il suo genio trionfante stava già per raggiungere la piena maturità!

Il parallelo non è giusto nemmeno quando intende accordare al Verdi una passionalità superiore a quella dell'autore della *Lucia*, della *Borgia* e della *Favorita*. Donizetti, posto in mezzo al Rossini e al Bellini, non arrivò a sbarazzarsi della soverchiante influenza de' suoi due grandi emuli, e imprimere un deciso e personale carattere alla sua musica. Con la tendenza enormemente assimilatrice del proprio genio, il Donizetti accoppiò pertanto, senza volerlo, la soavità belliniana alla piacevolezza rossiniana; ma, della prima non racco lsel' intensità dolorosa, e dell'altra non raggiunse la vivida spiritualità. Ciò non esclude la passione, soltanto ne determina la speciale manifestazione che non ha certo le tipiche e tumultuose personalità del Verdi, sebbene muova dalle stesse origini e miri ai medesimi intenti.

Il successo della *Luisa Miller* a Napoli fu pieno e clamoroso. I napoletani, che avevano fatto così cattiva accoglienza all'*Alzira*, desideravano da tempo di mostrare al suo autore la grande

ammirazione che sentivano per lui: l'arrivo al San Carlo della *Miller* divenne quindi per essi una eccellente occasione.

Da Napoli la nuova opera corse rapidamente e quasi sempre vittoriosa nei principali teatri d'Italia e dell'estero. (1) A Roma ottenne un favore immenso. Ne abbiamo la prova in una graziosa lettera del Verdi all'amico Luccardi:

« *Carissimo matto*,

« Busseto, 17 luglio 1850.

« Non accetto i tuoi rimproveri perchè io non « ho ricevuto da molto tempo che questa tua lettera. « Io, piuttosto, dovrei rimproverarti perchè ti lasciai « lettere al mio passaggio da Roma, ti scrissi da Na- « poli e mai una risposta...

« Ma, pace, pace! So che tu mi vuoi bene, e « tu sai che io ne voglio a te, quindi... Pace, pace, « pace!...

« Godo che tu sia molto occupato a lavorare, e « spero che farai cose degne di te, e farai onore al « nostro povero paese. Nulla avvi da fare di meglio « che lavorare; io pure, che non amo molto la fatica, « m'occupo moltissimo. Solitudine e studio: ecco la « mia vita!

« Il tuo *Aiace* è molto avanzato?...

« È vero che la *Miller* abbia piaciuto molto a « Roma?...

(1) La *Luisa Miller* ebbe due riproduzioni sfortunate a Parigi: la prima il 7 dicembre 1852 al Teatro Italiano - protagonista la celebre Cruvelli - la seconda il 2 febbraio 1853 all'Opera con quella elettissima cantante che fu Angiolina Bosio.

« La De Giuli la fece tanto bene?
« Addio, addio. Sì, sì, andremo in America, « ma... pazienza! Addio, addio. Saluta tutti gli « amici. (1)

« *Tuo affezionatissimo*
« G. Verdi. »

E poichè il Verdi ha nominato la De Giuli, il cui nome fu scritto senza commenti a proposito della *Battaglia di Legnano* a Roma, ripariamo alla omissione commessa dicendo qualche cosa intorno a questa esimia cantante.

Teresa De Giuli, nel 1850, quando *fece tanto bene* la *Miller* a Roma, contava già otto o dieci anni di carriera. In una corrispondenza infatti da Reggio a un giornale teatrale di Bologna (2) con la data del 18 febbraio 1841, si legge quanto appresso:

« Nelle cronache di questo teatro, a caratteri « d'oro verrà registrata la solennità artistica della « sera 10 febbraio per la *Beneficiata* della esimia « cantante signora Teresina De Giuli. Il teatro, più « che affollatissimo, era stivato di persone; non eravi « un palchetto od angolo della sala dove potesse tro- « var posto il più piccolo corpo. Il pubblico, invitato « da quella De Giuli che ne avea conquistata l'anima, « era accorso in folla ad attestarle quanto viva e uni- « versale fosse l'ammirazione per i di lei sommi ta- « lenti melodrammatici. Ad ogni comparire della

(1) Questo desiderio del Verdi di andare in America non era punto noto; certo però è che il Verdi lo sentì, e forse vi rinunziò solo per quella invincibile avversione ch'egli provò sempre per il mare.
(2) *Teatri, arte e letteratura*, n. 887.

« *Eroina della festa*, ad ogni frase di lei, sì al vivo « espressa, irrompevano unanimi e calorosi gli ap- « plausi..... » E quelle prime festose accoglienze la De Giuli continuò poi a riceverle sempre ed ovunque. Nella *Beatrice*, nella *Lucia*, nel *Belisario,* nella *Vestale,* nelle *Illustri Rivali*, e più tardi nel *Rigoletto* essa lasciò genialissimi ricordi. Dotata d'una voce oltremodo estesa, chiara, agile e robusta, guidata da un sentimento gentile e insinuante, Teresina De Giuli rappresentava il modello perfetto del vero *soprano lirico* di cui oggi non esiste più traccia. Essa è una delle antiche cantanti delle quali il Verdi serbi ricordo maggiormente caro e grato, dopo la Frezzolini. Disgraziatamente la sua carriera non fu molto lunga. La morte, purtroppo, la colse assai prima che il teatro avesse dato congedo all'artista. Ma i vuoti, anche profondi, erano allora presto riempiti e il mondo dell'arte non aveva il tempo di piangere i suoi morti: nuovi grandi vivi li facevano presto dimenticare. Il numero di tali cantanti, che un tempo si contava a dozzine, oggi invece non vanta, forse, una sola unità. Gl'incorreggibili *laudatores temporis acti* hanno proprio ragione!

Capo Decimosecondo.

Sommario. — Vittor Hugo e Verdi. — « Le Roi s'amuse. » Il libretto di Piave. — Persecuzioni della Censura. — Un poliziotto di spirito. — Due lettere del Verdi a Luccardi. — *Rigoletto.* — Considerazioni retrospettive. — Il momento più felice dell'ispirazione verdiana. — La musica del *Rigoletto.* — I suoi personaggi. — Il dramma musicale vero. — Il genio di Verdi proclamato da Rossini. — Gli esecutori del *Rigoletto* a Venezia: la Brambilla, il tenore Mirate e il baritono Varese. — La meritata celebrità di quest'ultimo. — L'impotenza degli attuali cantanti. — La negligenza dei direttori d'orchestra.

Vittor Hugo e Verdi, « il poeta dell'antitesi » e il « maestro dell'armonia » si erano già trovati, una prima volta, uno vicino all'altro, e in quel reciproco contatto l'artista italiano era apparso meno alto. Il Verdi deve aver serbato ricordo di quella sua inferiorità d'allora e sentito vaghezza d'una rivincita.

Fatto è che, trattandosi di scrivere una nuova opera per la Fenice di Venezia, egli cercò ancora un argomento nel teatro di Vittor Hugo e scelse *Le Roi s'amuse*, incaricando il Piave di comporgli il libretto. Il povero poeta, nel dare alla luce quel rachitico figlio, non avrebbe mai sperato di trovare nel Verdi un medico tanto abile che ne raddrizzasse così felicemente le gambe da fargli raggiungere, libero e spedito, una delle maggiori altezze dell'arte.

Le vicende che precedettero l'arrivo alla scena di *Viscardello*, (ovvero *La Maledizione*) furono tali

e tante che poco mancò la nuova partitura non giungesse a vedere la luce della ribalta. Quelle vicende si riferiscono tutte alle solite persecuzioni della Censura teatrale.

Per fortuna insperata del Verdi vi fu un poliziotto italiano, certo Martello, il quale riuscì a mettere il bavaglio alla Censura, sostituendo al personaggio del Re quello del Duca di Mantova e cambiando il titolo *La Maledizione* in quello di *Rigoletto, buffone di Corte.* Subìta questa mutazione, l'opera potè ottenere il *placet* delle autorità austriache ed essere rappresentata la sera dell'11 marzo 1851.

Con la modestia e la sobrietà che distingue sempre il Verdi, quando scrive o parla di sè, egli, una settimana dopo, dirige questa lettera al Luccardi:

« *Mio bel matto,*

« Busseto, 18 marzo 1851.

« Non ho mai avuto tempo di scriverti da Ve-
« nezia due parole per ringraziarti della memoria
« che serbi pel tuo amico. Ora che sono tornato
« nel mio tugurio di Busseto, alla mia volta, ec-
« comi a te... Ti ringrazio di avermi dato notizie
« di *Stiffelio*... Povero Stiffelio!... Così malconcio!...
« Se l'esito è stato felice è stato un miracolo.
« Del resto, il terzo atto, che è forse il migliore,
« è caduto. Vedi che cosa significa non eseguire
« le opere come le hanno create gli autori.

« Del *Rigoletto* saprai l'esito, che è stato feli-
« cissimo.

« Quando ci vedremo, mio buon Luccardi?
« Chi sa? Che cosa fai? Lavori? Rimani sempre
« a Roma? In quanto a me, per ora resterò in
« questa spelonca, salvo i pochi giorni che abbi-
« sognano per andare in una città, mettere in-
« sieme le opere...

« Addio, addio. Scrivimi e dirigi: Parma per
« Busseto. Saluta gli amici.

« *Tuo*
« G. Verdi. »

In questa lettera il Verdi accenna ad entrambe le sue opere: *Stiffelio* e *Rigoletto*. Di questa ultima, salutata recentemente da un vero e grande entusiasmo di popolo, il Maestro si limita a scrivere quella modesta e laconica frase: « Del *Rigoletto* saprai l'esito, che è stato felicissimo. » Dell'altra, la meno fortunata, il Verdi parla con maggiore trasporto, giungendo perfino a lamentarsi della esecuzione e facendo sentire la propria affezione e confidenza nel suo lavoro quando scrive: « Povero *Stiffelio!* Così malconcio! Se l'esito è stato felice è stato un miracolo! »

Questo sfogo sincero rivela la modestia e ad un tempo la retta coscienza dell'artista che, trascura magari le sue produzioni gloriose, non abbandona mai quelle a cui la fortuna non si mostrò benigna!

All'Argentina di Roma, dove *Rigoletto* fu rappresentato nell'autunno dello stesso anno 1851, le persecuzioni della Censura si rinnovarono anche più acerbe, e pare trovassero anche facile acquiescenza

presso gl'impresari di quel teatro, poichè il Verdi così scrive ancora al Luccardi:

« *Caro matto,*

« Busseto, 1° dicembre 1851.

« Non verrò quest'anno a Roma, come tu speravi e come io sperava, ma un cumulo di circostanze contrarie mi priva del piacere di abbracciare te, gli amici e di vedere l'eterna città. « Speriamo che un'altra volta le cose sieno disposte un po' meglio..., ma io non voglio accusare nessuno!!! la colpa è tutta mia... capisci?... So che si è rovinato a Roma non solo « *Stiffelio*, ma anche *Rigoletto*. Questi impresari « non hanno ancora capito che quando le opere « non si possono dare nella loro integrità, come « sono state ideate dall'autore, è meglio non darle: « non sanno che la trasposizione d'un pezzo, di « una scena è quasi sempre la causa del non « successo d'un'opera. Immaginati quando si tratta « di cambiare argomenti!! È molto se io non « ho fatto pubblica dichiarazione che *Stiffelio* e « *Rigoletto*, come sono state date a Roma, non « erano musiche mie!

« Che diresti tu se ad una tua bella statua « si mettesse una benda nera sul naso?!! Mille « cose a tutti gli amici. In particolare ad Angiolini, (1) e tu ama sempre il tuo

« G. VERDI. »

(1) Angiolini era il direttore d'orchestra dell'*Apollo* di Roma.

In queste due lettere il Verdi, percosso in ciò che ha di più caro un artista, si lagna e si sfoga coll'amico; ma lo fa con una calma ed una serenità olimpica che attestano la superiorità spirituale dell'uomo e la sicura fede del Maestro.

Da quell'epoca in poi, sono corsi ormai quarantacinque anni, il *Rigoletto* ha stampato un'orma indelebile lungo il suo vittorioso cammino. Gli oltraggi della Censura non poterono intaccare il meraviglioso organismo di questo melodramma, come non lo poterono le mille barbare riproduzioni sul teatro. Ma, insieme agli oltraggi, quanti nobili e intensi affetti devotamente circondarono l'opera del Verdi, e quante anime innamorate di arte si innalzarono, mercè di essa, e su quelle onde melodiose navigarono verso gli eterei e vagheggiati orizzonti della gloria! Se oggi si dovesse passare in rassegna la bella schiera di quegli artisti che divennero celebri per virtù precipua di quei canti, la lista non sarebbe tanto breve. *Rigoletto* fu sempre, e lo è tuttavia, la meta ambita di tutti i cantanti d'ogni risma e paese, ai quali esso parve lo scalino più alto del dramma musicale sul teatro. E lo è infatti.

L'ispirazione dell'artista, scrivendo il *Rigoletto*, dovette trovarsi in un momento di straordinaria potenzialità, tanto che *quaranta giorni* appena bastano al maestro per scrivere e istrumentare la intiera partitura nel suo « tugurio di Busseto. »

L'autore stesso ne rimane stupito. La straordinaria facilità con la quale le immagini musicali balzano fuori dal suo cervello e prendono forma sulla carta lo fa trepidare perfino per la bontà del

suo lavoro; tale trepidazione lo accompagna anzi fino al giorno della rappresentazione.

Dinanzi però alla formidabile esplosione d'entusiasmo prodotta in teatro dal celebre *quartetto*, il compositore non dubita più e, nella sincera e prima effusione di quei beati momenti non nasconde nemmeno il legittimo orgoglio dell'opera sua. « Sono contento di me — dice al baritono « Varese — e credo che non farò mai più qual- « che cosa di meglio! »

In questa sua creazione il Verdi infonde alla musica una passione, una verità ed una potenza drammatica da nessun altro ottenuta prima di lui. La cosa più mirabile si è che, mentre la varietà degli affetti esige una melodia, un ritmo e un'armonia diversa, la corrispondenza scambievole con la quale il maestro collega fra loro le diverse parti, produce un quadro superbamente armonioso, e tuttavia vario, che riceve luce e colori oltremodo belli ed efficaci dalla differenza dei timbri, dalle diverse voci e dalle differenti intensità acustiche.

Chi non sentì, alla udizione di codesto pezzo, quel tremito intimo e misterioso che vi scende come un brivido nelle ossa e vi sale poi in un'ondata di sangue al cervello, abbandoni senza rimorsi l'arte e il teatro, persuaso che gl'incanti prodigiosi della musica non sono fatti per lui!

Se nel *Rigoletto* havvi un difetto, desso consiste in una troppo viva sproporzione di bellezza artistica fra il protagonista e gli altri personaggi, lusinghiero difetto però che il Verdi ebbe in comune con tutti quei grandi artisti che vollero e seppero eternare nel simbolo una pagina dell'umanità.

La figura di Rigoletto campeggia, domina, impera sovrana nella partitura verdiana, appunto perchè il Maestro ha voluto che così veramente fosse e che tutto l'angoscioso e terribile dramma domestico dello sciagurato buffone fosse condensato in una suprema sintesi personale. La sfolgorante luce entro la quale è collocata la figura del protagonista non offusca però quella bellissima, sebbene più mite, degli altri personaggi, per ciascuno dei quali il Verdi ebbe cure ed amore di artista vero e ispirato.

Gilda, la ingenua ed esaltata fanciulla che dona spensieratamente la propria vita per la salvezza di colui che la tradiva; il Duca di Mantova, un libertino di professione, senza cuore e senza scrupoli; Sparafucile, la spada prezzolata e fatale che, come quella di Damocle, il povero Rigoletto vede sempre oscillarsi sul capo insieme alla maledizione del Signore di Ceprano; e Maddalena, la ragazza facile e lieta, che ama gli scudi e i bei signori, tutti questi personaggi hanno trovato nel musicista un pittore magistrale. La loro fisonomia morale è disegnata e colorita con una penetrazione ed una bravura artistica impareggiabili, e allorquando, come nel celebre quartetto, si trovano riuniti sul davanti del quadro, essi conservano mirabilmente la propria tipicità; e sebbene disposti fra loro in una potente antitesi drammatica, si avvicinano, s'intrecciano, si fondono e assurgono insieme in un tutto musicale sovranamente bello, armonioso, eloquente.

Con il *Rigoletto*, il Verdi, per la prima volta, condensa il dramma nella musica e si accosta al

dramma musicale vero. Sarebbe assai difficile dimostrare che i tentativi ulteriori abbiano contribuito alla costruzione d'un'opera d'arte migliore.

Come organismo artistico il *Rigoletto* è certo inferiore al *Don Carlos*, all'*Aida*, all'*Otello* e forse anche al *Ballo in Maschera;* ma come melodramma esso rimane a quelli notevolmente superiore. La superiorità consiste anzitutto nella grande bellezza e sincerità del pensiero musicale. In quest'opera non esiste infatti la più lontana traccia della *maniera*, oggi imperante, la quale non è se non la descrizione musicata della situazione scenica, e la declamazione ritmica della parola, vale a dire la esclusione della lirica pura. Quando invece il canto, la melodia pura bastano da soli, anche isolatamente intesi, a darci la commozione e l'espressione drammatica, vuol dire che quel canto e quella melodia sono veramente belli. Ed è proprio questo il caso del *Rigoletto*, il quale può dirsi, senza dubbio, il melodramma più ispirato del Verdi. Lo stesso Rossini, certo non sospetto di adulazione e di partigianeria, specialmente verso i suoi contemporanei, assistendo per la prima volta, ad una rappresentazione del *Rigoletto,* dovette far morire sulle labbra l'abituale cinico sorriso ed esclamare commosso: « Finalmente in questa musica riconosco il genio di Verdi! »

Nelle prime rappresentazioni del *Rigoletto* a Venezia, il Verdi ebbe a cooperatori del trionfo la Brambilla Teresa, il tenore Mirate, e il baritono Varese, vale a dire tre cantanti ottimi. Della Brambilla abbiamo già parlato, del Mirate, uno dei più celebri tenori della sua epoca, avremo detto tutto

avvertendo che il suo metodo impareggiabile e la sua voce sicura, flessibile, soave, e tuttavia potente, gli permettevano di cantare ugualmente, e senza il minimo sforzo, tanto *Cenerentola*, quanto *Rigoletto*. In quanto al Varese egli ha lasciato in quest'opera un ricordo sino ad oggi insuperato. Oltre una voce ampia, sonora e pastosa, un modo di fraseggiare pieno di fuoco e di passione, egli possedeva quel famoso *phisique du rôle* — come lo chiamano i francesi — che aggiungeva al suo canto e alla sua azione una immensa efficacia. Ricordiamo ancora il Varese nel *Rigoletto*, circa il 1864, quando esausto di voce e di forze riusciva tuttavia a suscitare momenti d'entusiasmo di cui oggi non si ha più l'idea. Da un pezzo il *Rigoletto* è divenuto infatti la facile palestra di cantanti vanagloriosi, impotenti ad arrampicarsi nonchè a salire certe sommità della scena lirica. Impotenza che deriva dalla cattiva qualità della voce, dalla penuria dello studio, del metodo, della scuola, dello stile e dell'ingegno.

Alla insufficienza dei cantanti si aggiunge l'incuria dei direttori d'orchestra che dirigono il *Rigoletto* come un'operetta di Lecoque e di Suppé; così da meritarsi il rimprovero che il Verdi rivolgeva, come vedemmo, nel 1851 agl'impresarii dei suoi tempi.

Capo Decimoterzo.

Sommario. — Due anni di riposo. — Due opere in due mesi. — *Il Trovatore.* — Il libretto. La musica. — Il merito della popolarità. — L'impeto Verdiano. — Gli entusiasmi del *Trovatore.* — Da Roma a Parigi. — Due aneddoti storici. — Il *Trovatore* e i suoi cantanti. — La Penco e Boucardé. — Un manipolo glorioso. — La musica del Verdi nuoce all'arte del canto e ai suoi cultori. — Lettere al Luccardi. — Parsimonia laudativa del Maestro. — Un aneddoto su Boucardé. — Il pubblico di altri tempi. — Il culto e la religione del teatro. — Lo scetticismo moderno. — Rammarichi inutili.

Dopo il *Rigoletto*, il Verdi tace per due anni circa. Il suo riposo però non è che apparente, poichè allorquando si ripresenta al pubblico, nello spazio di soli due mesi, prima a Roma poi a Venezia, egli pone in scena due opere che, sebbene venute alla luce quasi gemelle, sono tuttavia due tipi oltremodo differenti di carattere drammatico e di stile musicale.

Il *Trovatore* ha le stesse mende, peggiori anche, del *Rigoletto* per ciò che riguarda il libretto e l'argomento, ed una quasi uguale potenza d'ispirazione; non però una uguale correttezza, proprietà ed eleganza di forme. Il vigore, la passione, l'impeto, la foga drammatica abbondano in quest'opera più che in qualsiasi altra del Verdi; nondimeno nella manifestazione musicale avvi qualche cosa di aspro, di scomposto, direi quasi di volgare, che toglie al melodramma quella sobrietà, misura e distinzione, che in un'opera d'arte, anche teatrale, non possono essere impunemente trascurate.

Nonostante i suoi difetti, il *Trovatore* è l'opera più popolare del Verdi, appunto perchè la più tipica e personale. Nessun altro compositore ebbe infatti il temperamento musicale meglio adatto di quello del Verdi a soddisfare i bisogni teatrali del popolo del suo tempo. Rossini, Bellini, Donizetti avevano dato, per un lungo periodo, al pubblico italiano una musica fiorita, elegante, sentimentale, a base di melodie piane, facili ed abbondanti. Verdi diede invece tutt'altra cosa: egli diede una musica impetuosa, gagliarda, febbrile, fortemente drammatica. La novità improvvisa del genere colpì subito l'immaginazione del popolo che si lasciò trasportare spensieratamente dall'onda abbondante e procellosa della fantasia verdiana.

Nel *Trovatore*, per un complesso di circostanze, dovute sopratutto alla eccessiva concitatazione poetica del libretto, l'estro del Verdi si scalda e s'infiamma ancor più dell'usato e la musica scaturisce, scorre e dilaga con una veemenza formidabile. In questo stato di fervore fantasioso il compositore trova momenti assai felici d'invenzione melodica e di penetrazione drammatica. Tutta la parte della Zingara e tutto l'atto quarto sono pagine musicali stupende, veramente ispirate, innanzi alle quali non si discute, ma si *sente*, si è commossi, si è vinti!

Narrare gli entusiasmi, i fanatismi, i deliri suscitati dal *Trovatore*, non è possibile. Essi cominciano da Roma e vanno fino all'Opera di Parigi, dove il popolare spartito ebbe un successo addirittura clamoroso e raggiunse in breve tempo la centesima rappresentazione!

Per renderci conto della popolarità del *Trovatore* e della celebrità conquistata dal Verdi con quest'opera narreremo questi due aneddoti collegati entrambi coi ricordi della nostra storia nazionale.

È noto che Cavour, al pari quasi del suo illustre contemporaneo Cobden, pel quale la musica rappresentava addirittura un molesto rumore, era pochissimo sensibile al fascino della musica e del teatro. Una sola opera, tuttavia, aveva lasciato in lui una incancellabile e gradita impressione: l'opera era il *Trovatore*. Egli amava il Verdi per questo: lo amava anzi tanto che, allorquando la candidatura politica del Maestro italiano fu posta una prima volta, come bandiera repubblicana, egli sdegnò combatterla dicendo: È impossibile per me far guerra all'autore del *Trovatore!*

L'altro aneddoto è più interessante e si riferisce parimenti a Cavour. Nel 1859, nello storico momento in cui gli austriaci passavano il Ticino, Cavour trovavasi nel suo gabinetto coll'illustre poeta Prati. Il grande statista piemontese era inquieto, accigliato, nervosissimo; egli era lì aspettando da parecchie ore il sospirato dispaccio che doveva annunziargli l'avvenuto passaggio degli austriaci, vale a dire la ragione, *sine qua non*, dell'intervento francese! Il dispaccio non giungeva: Cavour era fuori di sè: l'unità d'Italia dipendeva forse da quell'annunzio!...

A un tratto un segretario del ministro si precipita nel gabinetto recando un dispaccio. Cavour lo strappa quasi dalle mani del porgitore e legge avidamente. Prati e il segretario guardavano ansiosi

il ministro e pendevano dalle sue labbra... Ma Cavour, letto il dispaccio, non pronuncia una sola parola: il suo volto s'illumina come sotto il riflesso d'una gioia sovrumana, i suoi piccoli occhi scintillano dietro al vetro degli occhiali, sembra che voglia parlare... e non lo può... Prati e il segretario temono una sincope... quando a un tratto Cavour agitando in aria il dispaccio e spalancando la finestra, intuona ad alta voce coll'impeto stesso d'un tenore celebre, la cabaletta famosa « Di quella pira, ecc. » Era l'unico motivo musicale imparato dal Cavour, l'unico ch'egli sapesse e fosse in grado di ripetere!

* * *

Oggi il *Trovatore* piace sempre, ma non solleva più le clamorose esultanze d'un tempo. La causa di codesto raffreddamento non devesi tanto attribuire, come generalmente si crede, alle mutate tendenze dell'uomo-pubblico, quanto al distrutto manipolo degli ultimi grandi cantanti.

A Roma il *Trovatore* fu cantato, la prima volta, dalla Penco e dal Boucardé, due artisti prodigiosi per voce ed ingegno. Non a caso abbiamo detto *prodigiosi*, poichè occorrono cantanti veramente meritevoli di simile aggettivo per rendere gli effetti vocali immaginati dal Maestro e indispensabili allo scoppio in teatro del vero entusiasmo. Tali furono veramente fra le donne: la Penco, la Frezzolini, la Borghimamo, la Medori, la Bosio, la De Meric, la Jenny Ney, la Gazzaniga, la Bendazzi, la Casaloni, la Piccolomini; e fra gli uomini: Boucardé,

Mario, Tamberlik, Graziani, Fraschini, Bettini, i quali tutti, tanto in Italia quanto in Francia, in Russia, in Inghilterra, nella Spagna suscitarono con il *Trovatore* fanatismi indicibili!

Trovate oggi, se è possibile, un tipo di soprano, capace soltanto di cantare ugualmente bene le due romanze « Tacea la notte placida » poi l'altra « Amor sull'ali » e nello stesso modo i due finali degli atti primo e secondo, il *concertato del Miserere* e il duetto col baritono all'atto quarto! Trovate altresì un tenore il quale, per non citare altri esempi, possa alla distanza di pochi minuti, nello stesso atto, cantare con pari bravura l'*aria* « Ah! sì ben mio » e quindi subito dopo « Di quella pira... » Ebbene la Penco, il Boucardé e gli altri di quell'antica schiera erano in grado di superare mirabilmente quelle antitesi vocali, stupefacendo e inebriando il pubblico.

Resterebbe ora a vedersi se il Verdi abbia fatto bene ad abusare di quegli istrumenti prodigiosi, che erano i cantanti d'allora, o se invece avrebbe fatto assai meglio a rinunziare a certi acrobatismi e a certe volgarità acustiche, a benefizio di quel prezioso patrimonio vocale alla cui formazione tanto e così bene contribuirono le opere di Rossini, Bellini e Donizetti.

Il Verdi non fece bene, no; egli ebbe anzi grave torto, e le sue opere, segnatamente il *Trovatore*, nocquero grandemente all'arte del canto ed a' suoi cultori. Sopra tale argomento la critica ha il dovere di mostrarsi severa e di non mendicare scuse e attenuanti ad una colpa che il Verdi, tanto italiano come uomo ed artista, non avrebbe mai

dovuto commettere. Di questa sua colpa furono vittima anzitempo la Penco e il Boucardé, i due popolari eroi dello spartito verdiano. Oggi essi non sono più e non possono nemmeno trovare un tardivo e sterile conforto nella lettera che il Verdi scriveva al Luccardi dieci giorni dopo la prima rappresentazione del *Trovatore* a Roma.

« *Caro Luccardi*,

« Busseto, 29 gennaio 1853.

« Eccomi a casa stanco, affaticato dal lungo, « eterno viaggio. Quantunque mi sia stato spia- « cevole staccarmi da te, pure ora non ho più ri- « morso di distrarti da' tuoi magnifici lavori, come « faceva a Roma. Lavora adunque, mio bel matto, « e accumula gloria a gloria e danari a danari.

« Spero di ricevere presto tue notizie: mi par- « lerai del *Trovatore* e de' suoi amabili esecutori, « ai quali prego di dire le cose più gentili.

« Saluta amici e conoscenti; Moneta, Doria, « il mio buono e caro Angiolini, Cencetti, ecc.

« E Iacovacci? Gli è passata la smania di vo- « lere altre opere?... Sarebbe meglio!... Salutalo. « Addio addio, mio carissimo amico: voglimi bene « come io ne voglio a te.

« *Tuo*

« G. VERDI. »

Il Verdi non è davvero troppo generoso, almeno con le parole, verso i suoi interpreti del *Trovatore*, che profusero addirittura il tesoro della loro

voce nelle infinite rappresentazioni di quest'opera, tanto che sarebbe difficile stabilire, se l'immensa popolarità del *Trovatore* abbia fatto la popolarità dei suoi grandi esecutori, ovvero se la loro eccezionale bravura abbia grandemente giovato alla popolarità dell'opera. Certo è che, laddove quei cantanti non ci fossero stati, il *Trovatore* non avrebbe, per circa dieci anni, fatto andare in visibilio il pubblico italiano, nè lasciato ricordi teatrali incancellabili. Fra il *Trovatore* e il Boucardé, per esempio, corre tutta una leggenda di episodî, di aneddoti che sono rimasti genialmente vivi nella memoria del nostro popolo e che molti oggi potrebbero ancora attestare. Ne citeremo uno solo.

Una sera, al teatro Pagliano di Firenze, l'entusiasmo sollevato dal Boucardé nella efficacissima apostrofe « Ah! questa infame l'onore ha venduto » raggiunse tale intensità che fra la platea e il loggione, il quale esigeva una terza replica del pezzo, nacque così clamoroso tumulto da far temere il rinnovarsi di uno dei sanguinosi episodi fra le antiche fazioni dei Guelfi e Ghibellini!..

Ma, allora, in quei vecchi tempi, il pubblico aveva in teatro la sua religione, i suoi altari, i suoi idoli, e gli artisti facevano a gara nell'infondere al pubblico quella fede atta a procurar loro maggior numero di proseliti ardenti e sinceri. Ah! vecchi tempi beati, in cui l'arte e il teatro facevano palpitare il cuore d'una moltitudine e le facevano dimenticare in una sera le amarezze di lunghe e penose giornate! Quei tempi non sono più; di quelle trascorse gioie, unica consolazione, non vive che il ricordo.

Coloro, e purtroppo la schiera va ingrossando, i quali nel teatro non vedono e non sentono che una specie di palestra esperimentale e scientifica, non arrivano a rendersi ragione di questo clamoroso e festante tripudio delle anime *plebee*, e certi entusiasmi non toccano i loro cuori, chiusi alle commozioni pronte, facili, spontanee. I loro spiriti aridi e disseccati si ribellano alla musica, che batte rapida e diretta alla porta del loro cuore; eglino amano meglio affaticare i loro sensi alla ricerca di una idealità lontana che si lusingano sempre di avere afferrata e che sfugge loro dinanzi senza memori dolcezze. Ebbene, se a questi uomini così detti forti, si rammentassero le pazze frenesie, gli sconfinati delirî e le idolatrie teatrali d'una volta, essi ne riderebbero! Eppure, nulla di tuttociò che può commuovere il cuore dell'uomo deve ritenersi come insignificante. Dovunque l'uomo versa una lagrima esiste una passione, ossia un soggetto di godimento artistico. L'arte, ricordiamolo, non vive che di passioni; ed esse soltanto conducono ai forti entusiasmi. Benedetti gli artisti, che con la virtù della loro musica o del loro canto ne schiudono la benefica sorgente!..

Capo Decimoquarto.

Sommario. — « La Signora dalle Camelie » di Dumas — Romanzo e dramma. — L'impressione del Verdi. — La nascita della *Traviata*. — Le due gemelle. — Antitesi meravigliosa. — Lettera del Verdi al Luccardi. — La forza del genio. — *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*. — L'opinione dell'autore. — La musica della *Traviata*. — Sue affinità. — Paragone colla *Carmen*. — Parallelo critico. — Diletto e commozione. — La figura di Violetta. — Le bellezze artistiche della *Traviata*. — La *Sonnambula* del Verdi. — La prima rappresentazione di Venezia. — Lettere del Verdi. — « Fiasco deciso. » Serenità del Verdi. — Le cause dell'insuccesso. — Gli strafalcioni dei critici. — La Savini Donatelli e il tenore Graziani. — La lezione della *Traviata* a Venezia ammonisce il Verdi. — Sua lettera a Luccardi. — Chi è meglio fra la De Roisi e la Penco? — Trascuranza successiva del Maestro e degli editori. — La Spezia, la Piccolomini, la Boccabadati e la Nilson. — La bellezza eterna.

Pochi libri suscitarono, al loro apparire, più intensa commozione della « Signora dalle Camelie » pubblicato da Alessandro Dumas a Parigi circa la metà del presente secolo. Il piccolo mondo letterario gridò allo scandalo e chiese la censura, ma il clamore del gran mondo umano soffocò le voci dei critici puritani, e il bel romanzo del Dumas trovò in ogni casa un nido amoroso ove sicuramente nascondersi. Alla lettura di quelle ardenti e sentimentali pagine molte lagrime furono versate, molti cuori batterono insieme più forte, molte anime si avvicinarono, molti corpi soccomberono.

Quando più tardi il Dumas tolse dal libro il famoso dramma, e « La Signora dalle Camelie » apparve il 2 febbraio 1852 sulle scene del *Vaudeville*, il rumore ingrandì ancora e divenne straordinario.

Codesto successo strepitoso era dovuto, più che alla dubbia novità dell'argomento, alla novità imponente della forma.

Il Dumas avea voluto, come disse benissimo il Doumic, coll'audacia de' suoi vent'anni, portare sulla scena, non già la cortigiana storica idealizzata dalla leggenda e nemmeno l'avventuriera protetta da un pudico eufemismo, bensì la ragazza mantenuta. Per far ciò Dumas prendeva appunto per modello una di quelle donne che tutti i parigini, abituati alla vita del mondo galante, si ricordavano di aver veduta. Egli, in una parola, apriva agli occhi del pubblico l'appartamento di Maria Duplessis, e lo presentava tal quale lo aveva veduto la sera che vi fu introdotto dal suo celebre padre. E così, dalla verità esteriore lo scrittore francese arrivava alla verità intima, dando nuovo e vigoroso impulso al movimento drammatico del suo tempo e gettando le fondamenta della commedia moderna.

Sulla fine dell'anno 1854 Verdi aveva avuto occasione di vedere a Parigi *La Signora dalle Camelie* e ne era rimasto vivamente impressionato. Tornato in Italia egli chiamò il Piave e gli parlò a lungo di quella affascinante Eroina della immensa luce di poesia e d'amore che la circondava, invitandolo a scrivergli un libretto sopra tale argomento.

Il Piave non ebbe davvero gran merito a comporre un libretto di cui tutto era già fatto: il merito vero e grande era riservato al Verdi.

Prima della *Traviata,* il Maestro italiano non aveva dato quasi segno di possedere fra le corde

della sua arpa quella della sentimentalità profonda e delicata. Abituato a spaziare con quel suo estro impetuoso ed austero nelle alte ed iperboree regioni dove non si ode che lo stridore dell'aquila e il rombo del tuono, egli non erasi mai accostato ai margini vellutati ed erbosi dove odora la pallida viola. In mezzo a quei gentili e poetici paraggi ei muove risolutamente il piede con la *Traviata*. La cosa oltremodo strana si è che il Verdi ha potuto scrivere la partitura della *Traviata* quasi contemporaneamente a quella del *Trovatore*, tanto è vero che fra il vicendevole arrivo delle due opere alla scena corrono soltanto quarantasei giorni!

A questo proposito giunge assai opportuna la pubblicazione d'una interessante lettera del Verdi al Luccardi:

« *Carissimo Luccardi.*

« Busseto, 14 dicembre 1852.

« Sarò in Roma il 25! dalla parte di Civitavec-
« chia. Prego te che sei stato sempre tanto buono
« per me ad aspettarmi e di fissare per quel giorno
« il mio appartamento. Ti disturbo troppo?

« Di più va da Iacovacci che ti darà un piano-
« forte e fallo mettere nella mia stanza da studio
« onde, appena arrivato, possa scrivere l'opera per
« Venezia (1) senza perdere un minuto di tempo.

« Il *Trovatore* è completamente finito: non
« manca nemmeno una nota e ne sono contento.
« Basta che lo sieno i romani!....

(1) L'opera è appunto la *Traviata* datasi a Venezia il 6 marzo 1853.

« Insomma mi raccomando a te onde tu sia
« in ordine e che io, appena arrivato, possa met-
« termi a scrivere nel mio studio. Bada che il pia-
« noforte sia buono! O buono, o niente!

« Scusa mille e mille volte! Addio, addio al
« 25 sera.

« *Tuo*
« G. Verdi. »

Il Verdi arrivava dunque a Roma il 25 dicembre 1852 colla partitura del *Trovatore* « completamente finita; » poneva in scena quest'opera, di cui la prima rappresentazione ebbe luogo, come sappiamo, la sera del 19 gennaio 1853, e scriveva in pari tempo la musica della *Traviata*, apparsa a Venezia il 6 marzo seguente.

Ora, affinchè il Verdi abbia potuto nello stesso periodo concepire e produrre queste due opere, tanto e così essenzialmente diverse, fa duopo ammettere una facoltà intellettuale straordinariamente poderosa, da non temere confronto.

Nessun maestro, infatti, dell'epoca antica e moderna, ci offre esempio di una produzione così forte, rapida, differente, complessa al pari di questa fornitaci dal Verdi, dal marzo 1851 al marzo 1853 e riassunta in questi tre nomi: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*.

Ciascuna di queste tre opere, prese separatamente, rappresenta un capolavoro, nel suo genere; abbracciate insieme esse costituiscono la gloria musicale di un mezzo secolo. Se il *Rigoletto* è la più bella, il *Trovatore* la più popolare, la *Traviata*

è certo la più originale e commovente; tanto che, ove qualche difetto non vi ponesse ostacolo, la si potrebbe dichiarare, senza esitanza, la più bella fra le opere del Verdi. (1)

Anzitutto è mestieri tener conto del tipo individuale e caratteristico che distingue questo spartito dagli altri del Verdi, non solo; ma di quelli altresì di tutti i grandi compositori del secolo. Una sola eccezione si potrebbe, per un momento, trovarla in qualche punto della *Maria di Rohan* del Donizetti; ma il paragone non regge. Una certa lontana rispondenza è innegabile che vi sia, ma quel dramma intimo, profondo, insinuante, di una sentimentalità così prossima a noi, quale si agita nei quattro atti della *Traviata*, non ha riscontro adeguato in nessun altro lavoro dell'antico repertorio.

Nel repertorio contemporaneo, sotto il punto di vista della drammaticità moderna, una lontana analogia potrebbe ricercarsi piuttosto fra la *Traviata* e la *Carmen,* opera che è divenuta oggi in Francia il punto di partenza di tutta una scuola e, disgraziatamente, anche il punto di mira di parecchi nostri giovani compositori. Un parallelo che si tentasse però di stabilire fra le due opere non potrebbe, secondo me, riuscire che a supremo vantaggio della prima. Come negare anzitutto l'immensa superiorità di Violetta su Carmen?

Per quanto tutte e due abbiano il piede nel fango, esse stanno fra loro a una enorme differenza di livello.

(1) Il Verdi, interrogato un giorno a quale delle sue opere desse la preferenza, così rispondeva: se fossi un maestro preferirei il *Rigoletto;* se fossi un dilettante amerei sopratutto la *Traviata.*

Mentre Dumas nella *Signora dalle Camelie* ha voluto provare che un sentimento puro e vero può sussistere in una creatura avvilita, il Merimée nella *Carmen* ha voluto precisamente provare l'opposto.

È nota, è vero, la famosa frase: « Non vi sono opere immorali, non vi sono opere indecenti, non vi sono opere sguaiate; non vi sono che opere, più o meno fatte bene! » Ciò è molto spiritoso, ma non è punto serio. *Carmen* di Merimée, e meglio ancora quella del Bizet, è un'opera fatta assolutamente bene; non per questo meno immorale, indecente, sguaiata. Ebbene, forse che la *Signora dalle Camelie,* e insieme ancora la *Traviata* del Verdi sono fatte meno bene della *Carmen?* Ammessa quindi, su per giu, codesta parità di condizioni, si deve concludere che se, sotto il punto di vista psicologico, tanto il Merimée quanto il Dumas possono avere entrambi ragione, dal punto di vista artistico ha indiscutibilmente più ragione il Dumas. Il Verdi scegliendo la *Signora dalle Camelie* come argomento musicabile, ebbe dunque la mano più felice del Bizet. Da parecchi secoli a questa parte non si è trovato da porre sul teatro nulla di più interessante dell'amore, di cui la musica — lo ha detto Shakespeare — è l'alimento.

Ora, fra l'amore immenso, commovente, perfino eroico di Violetta, e la frenesia sensuale di Carmen vi è un abisso! L'ispirazione dei due maestri, Verdi e Bizet, di fronte alle loro due protagoniste, non poteva quindi essere la stessa, in quanto che l'ideale da cui esse derivano, è un ideale essenzialmente diverso. Oseremmo dire che *ideale* nella *Carmen* non esiste, e questo non esiste che debolissimo

nella musica del Bizet. La *Carmen* piace, è vero, ma piace sopratutto perchè provoca e concita fortemente la odierna sensibilità nervosa dei pubblici. Non a caso abbiamo detto che la *Carmen* piace, poichè questo è il verbo che esprime esattamente la natura del fortunato successo di quest'opera.

Essa non può infatti non piacere per la vivace attraenza del soggetto, la sveltezza e varietà della sceneggiatura, la proprietà e l'efficacia della frase cantabile, l'eleganza somma dell'istrumentale; ma dal piacere al commuovere vi è notevole differenza. Il piacere può essere infatti una preferenza di gusto momentaneo; la commozione invece è un fenomeno di sentimento umano invariabile. Fra la *Traviata* che commuove, e la *Carmen* che piace soltanto, la superiorità non è dunque discutibile. Che questa commozione si verifichi, del resto, tutte le volte che la parte di Violetta viene assunta da una cantante, soltanto mediocre, nessuno oserà smentirlo. Se così è, ciò vuol dire che la fantasia del Maestro, dipingendo musicalmente il personaggio del Dumas, seppe conservarne intatto il fascino drammatico, pure avvolgendolo in una magica nube di melodica poesia.

La leggiadra figura di Violetta, folleggiante come farfalla tra i fiori, lieta dell'oggi, noncurante del dimani, non poteva essere ritratta nel primo atto con maggiore vivacità e scintillìo di colori. E, allorchè un nuovo, arcano, misterioso germe si sviluppa sotto le dorate ali della farfalla tarpandole improvvisamente il volo, la maestria del musicista nell'esprimere il sussulto di quella febbre divina dell'amore, è insuperabile. Nel secondo atto,

quando mercè le cure delicate e previdenti della donna che ama per la prima volta, il nido dei due innamorati è genialmente allestito, ed essi sono là soli e felici ad assaporare spensieratamente le gioie della nuova vita, chi non pianse all'avverso presagio di sventura racchiuso in quella soavissima melodia « Dite alla giovane sì bella e pura »? E più tardi, quando la povera Violetta, anelante, con la gola serrata, stringe Alfredo fra le sue braccia, e una sola, appassionata frase le sfugge sempre più incalzante: « tu mi ami, non è vero? mi ami? » e l'orchestra spinge, precipita il canto fino a che esso si espande in quella echeggiante esplosione: « Amami Alfredo! » dite se nessuna combinazione di armonie orchestrali potrebbe avere l'efficacia di quel supremo scoppio vocale! Nel terzo atto, la scena del giuoco e del sanguinoso oltraggio con il quale Alfredo paga l'eroismo della povera Violetta; e nel quarto, dal magnifico preludio sino all'ultimo commoventissimo canto: « Se una pietosa vergine » vi è tanta bellezza e passione musicale da rendere addirittura irrefrenabile la commozione!

La *Traviata* potrebbe chiamarsi la *Sonnambula* del Verdi, ossia l'opera del Maestro bussetano in cui domini la maggiore sentimentalità lirica e in cui l'amore sia più lungamente e commoventemente cantato.

***

Quest'opera rappresentata la prima sera a Venezia con costumi parigini dell'epoca moderna, venne solennemente fischiata. E non è nemmeno

vero che alla seconda sera, come si è detto fin qui, le cose cambiassero del tutto, poichè il 9 marzo, cioè tre giorni dopo la prima rappresentazione, Verdi così scriveva al Luccardi:

« *Carissimo Luccardi,*

« Roma, (1) 9 marzo 1853.

« Non ti ho scritto dopo la prima recita della « *Traviata*, ti scrivo dopo la seconda. L'esito è « stato FIASCO! Fiasco deciso! Non so di chi sia « la colpa: è meglio non parlarne. Non ti dirò « nulla della musica e permettimi che nulla ti dica « degli esecutori. Darai queste notizie a Iacovacci « e ciò gli servirà di risposta all'ultima sua in cui « mi chiedeva di alcuno di questi esecutori.

« Addio, mio caro matto, voglimi sempre bene. « Parto domani per Busseto. Addio, addio.

« *Tuo*
« G. VERDI.

« *P. S.* Buon dì, caro Vincenzo: ricevi un bacio « dal tuo amico

« PIAVE. »

Questa lettera potrebbe mettersi a raffronto di quella che il Bellini scriveva all'amico Florio dopo il fiasco della *Norma* alla Scala di Milano. Come in quella del Bellini anche in questa del Verdi si sente che l'artista conserva la piena fiducia nell'opera

(1) *N.B.* Il Verdi scrive per distrazione *Roma* invece di *Venezia*.

sua, ciò che lo lascia perfettamente sereno. Il riflesso di cotesta serenità del Verdi si rispecchia altresì sul poeta Piave, vero satellite del suo grande pianeta.

Rinvenire le cause vere di quell' insuccesso, non è facile. Sieno stati i costumi, i cantanti od anche la figura della protagonista, donna formosissima e inadatta a simulare la più lontana parvenza di tisi, certo è che la musica della *Traviata* non fu capita affatto quella prima volta a Venezia. E, fino a un certo punto, ciò si spiega. La musica di quest'opera si distacca decisamente da quella di tutte le altre opere del suo tempo e non meno ancora da quelle del suo autore ad essa precedenti. La cosidetta teatralità, quale era allora in voga, con le sue ampollosità, le sue enfasi, le sue terribilità tragiche, qui nella *Traviata* non la si sente in verun modo.

Il soggetto, l'ambiente, i caratteri hanno inoltre una forma musicale affatto nuova alla quale il pubblico non era prima avvezzo. Ora, quando la novità, anche bella, apparisce improvvisa sul teatro, nove volte su dieci, essa rischia di non essere subito compresa e gustata. L'*Olimpiade*, il *Barbiere*, la *Norma*, la *Lucrezia Borgia* subirono sorte ugualmente avversa. I pubblici, i quali giudicano sempre a base di buon senso, fanno però presto e volontieri ammenda dei loro errori. Chi, talvolta, si compiace di perseverarvi è la critica, la quale, a proposito della *Traviata* ne ha dette di tutti i colori. Si è perfino giunti a stampare: che il Verdi con questo suo melodramma trasportò sulla scena la musica da camera, quella stessa nella quale si segnalarono il Gordigiani e il Campana. Ciò, in buon volgare, vorrebbe dire che il

contenuto musicale di quest'opera si compone di una serie di *duettini*, di *ariette*, di *romanze* e magari di *stornelli*, posti nella partitura a guisa di leggiadro mosaico!

« La *Traviata*, scrisse il Pougin, (1) sembra una eccezione, un *accidente*, accidente felice nella carriera del Maestro. »

Ammettiamo l'eccezione, ma non l'accidente. Questo farebbe supporre quasi una virtù casuale che non si può ammettere in verun modo.

Verdi musicando gli amori e la drammatica fine di Maria Duplessis divenne egli stesso soggetto dell'opera sua e scrisse una musica ispirata, così spiritualmente logica e consentanea alla natura dell'argomento, che, ascoltando oggi il dramma in prosa del Dumas, la parola recitata quasi non basta più e involontariamente il canto verdiano c'invade l'anima e ci rapisce. L'arrivo di un tale fenomeno è la prova più convincente della forte sincerità e bellezza di questa musica la quale ha potuto soverchiare una parola già bella, rivestendola d'una nuova idealità artistica di cui non si aveva sentore.

Verdi, sempre così bene assecondato da' suoi esecutori, nella *Traviata* a Venezia soggiace alla prima disdetta. Ed è strano che ciò siagli avvenuto con artisti come il Graziani e il Varese. Ma, il primo, colpito da una forte raucedine, si trovava quasi nella impossibilità di cantare; l'altro, disgustato a torto di una parte di cui non aveva capito l'importanza, cantò ed agì in modo indegno di lui; in quanto alla Salvini Donatelli abbiamo già notato l'inettitudine fisica.

(1) VERDI, *Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres.* Calman Levy, Paris.

L' insuccesso della *Traviata* rese il Verdi sempre più circospetto nella scelta de'suoi interpreti, e della protagonista in ispecie. Ne abbiamo un esempio nella seguente originalissima lettera:

« *Mio adorabile matto! lasciami dire questa parola senza offendertene, perchè già un poco lo sei!*

« *Ah. ah, ah.* . . (1).

« Parigi, 22 dicembre 1853.

« Hai sentito la De-Roisi nel *Trovatore?* Sei contento o no? Chi è meglio fra lei e la Penco? Perchè tutte queste dimande, dirai!!!... Perchè potrebbe darsi che io venissi a Roma per mettere in scena la *Traviata!*

« Scherzi a parte e dimmi sinceramente, seriamente, senza lasciarti influenzare da simpatia od amicizia per lei o dal piacere di vedermi in Roma, che cosa è questa cantante?

« 1° Ha avuto successo, o no; grande o piccolo?

« 2° Ha una bella persona in scena?

« 3° Canta bene? Il suo canto è di passione o di agilità?

« 4° Agisce bene: ha anima, è fredda? Che cosa è?

« 5° Qual'è il pezzo che dice meglio nel *Trovatore?*

« Sii dunque sincero: dimmi l'opinione del pubblico e la tua!

« Scrivimi tosto perchè possa prendere una determinazione.

(1) Questa lettera ci porge, anche meglio delle altre, la fisonomia sincera dell'uomo e del professionista, entrambi così calunniati!

« Intanto io ti faccio mille augurî pel nuovo anno. Credimi che vicino o lontano sono e sarò sempre il tuo affezionatissimo

« G. Verdi. »

« PS. Quanto ti dico resti un segreto per ora. »

Disgraziatamente nè il Verdi, e meno ancora i suoi editori, passati i primi rischi ed assicurata la riputazione e la fortuna dell'opera, non si sono più occupati degli esecutori. Così, dopo i primi anni, durante i quali Violetta ebbe interpreti mirabili, come la Spezia, la Piccolomini, la Boccabadati, la Nilson e qualche altra, nessuna tutela artistica fu più esercitata a vantaggio di questa bellissima partitura che alla pari di tante altre divenne una pubblica merce da affittarsi al primo offerente. Ciò nonostante la musica della *Traviata* non è punto invecchiata nè deteriorata, e la sua modernità dura e durerà eterna come la sua bellezza.

Capo Decimoquinto.

Sommario. — I *Vespri Siciliani.* — Le ipocrisie dei librettisti francesi. — Accusa sconveniente dello Scudo. — I *Vespri siciliani* tratti dal *Duca d'Alba* di Donizetti. — Lettera in proposito del Verdi al senatore Piroli. — La musica dei *Vespri.* — Analisi critica dell'opera. -- La prima dei *Vespri* all'Opera di Parigi. — La Cruvelli, il tenore Gueymard, il baritono Bonnehée e il basso Obin. — La *critica straniera.* — La *fiaba* dei *Vespri siciliani.* — Le bizze del Saint Saëns. — Patriottismo artistico del Verdi. — Affermazione della sua italianità ripetutamente fatta a Londra e a Parigi. — Cosmopolitismo musicale. — Disquisizione estetica. — Carattere nazionale delle arti. — Musica e architettura. — L'opinione del Verdi. — Le ragioni della sua evoluzione artistica.

Nel giorno 30 maggio dell'anno 1282, allorquando i siciliani per spontanea virtù d'amor patrio, e pel senno e valore di Giovanni da Procida, intuonavano a suon d'armi quei famosi *Vespri*, di cui l'eco si ripercosse così tristamente in Francia, non uno dei tanti abitatori di quel paese avrebbe tampoco immaginato che, cinque secoli dopo, le gesta di quelle terribili giornate, così funeste al sangue francese, tradotte in note da un maestro italiano, si applaudirebbero sulle scene del maggior teatro di Parigi.

Eppure, così avvenne; e il pubblico eminentemente francese dell'Opera, sia detto a sua lode, non raffrenò affatto il proprio entusiasmo verso la bella creazione verdiana, per rispetto ad un malinteso risentimento d'orgoglio nazionale.

Se trepidazione vi fu, questa ebbesi a deplorare invece nello spirito del poeta il quale, sapendo di dover riprodurre il quadro siciliano sulle scene di Francia, non ardì ritrarlo nel suo vero aspetto e ne fece un quadro sbiadito e floscio, tale insomma da riuscire di non troppo difficile digestione al palato dei buoni parigini. Tuttavia lo Scudo, il noto critico musicale, non ebbe ritegno di scrivere: « Biso-
« gna confessare che i signori Scribe e Duveyrier
« — autori del libretto — avrebbero potuto sce-
« gliere un soggetto più CONVENIENTE di quello dei
« *Vespri Siciliani*, per un'opera messa in musica
« da un italiano e rappresentata sulla prima scena
« lirica francese. »

Accusa questa, oltre che ridicola, ingiusta. — Nel libretto dello Scribe non esiste davvero la più lieve fiamma di sentimento italiano, tanto che al libretto dei *Vespri* si potrebbe apporre, come fu fatto, un titolo qualsiasi, che l'argomento lo comporterebbe ugualmente — Infatti si vuole che l'azione lirica, oggi nata sotto il nome di *Vespri Siciliani*, fosse stata scritta anteriormente dallo Scribe per il Donizetti sotto il titolo di *Duca d'Alba*. A questo proposito riuscirà importante la pubblicazione di un brano di lettera del Verdi al defunto senatore Piroli, in data 16 gennaio 1882.

« Ho visto l'articolo D'Arcais sul *Duca d'Alba*.
« Io non ho mai saputo che Scribe si fosse servito
« del *Duca d'Alba* per fare i *Vespri Siciliani*: è
« però vero che Vassea, il cognato di Donizetti, me
« ne parlò, *en passant*, quando fui a Roma pel *Ballo*
« *in maschera* nel '59, ma io non ci badai e credetti
« fosse un dubbio, un'idea di Vassea. Ora capisco,

« e credo veramente che i *Vespri* son tratti dal « *Duca d'Alba*. »

È chiaro che se il Verdi lo avesse saputo non avrebbe accettato il libretto dello Scribe.

La musica dei *Vespri*, sebbene scritta, a breve distanza, fra la *Traviata* e il *Ballo in maschera*, non accenna punto a un trapasso fra l'una e l'altra opera. I germi nuovi della produzione futura esistono, ma pressochè irriconoscibili, soffocati come sono dall'irrompere continuo di un'onda melodica la quale domina il compositore e non gli permette di vestire con forme nuove intendimenti nuovi. La profusione delle *arie* delle *cabalette*, e dei *motivi*, schiettamente italiani, farebbero anzi quasi credere i *Vespri* anteriori alla *Luisa Miller*, mentre alcuni pezzi di elaborata fattura, come il *quartetto a voci sole* dell'atto primo, il *concertato* del terzo, e il *quartetto* nella prigione, del quarto, fanno già presentire l'avvio del Verdi verso i più moderni paraggi del *Don Carlos*. Questo avvio, come dicemmo, apparisce soltanto all'occhio esercitato d'un critico, mentre per il pubblico *I Vespri* rimangono, come lo sono infatti, un'opera essenzialmente melodica. E la melodia, quasi tutta di primo getto, basta da sola a disegnare e colorire le situazioni del dramma, senza aver bisogno di alterare la linea piana e semplice del suo tema. Sincerità vera di arte, codesta, la quale conserva all'elemento primo e massimo di essa — la melodia — la sua tenerezza immacolata, e fa sì che il dramma elevantesi con lei,

conservi la naturale proprietà delle sue varie commozioni.

Nell'aria di Procida « O tu, Palermo, terra adorata », nel duetto fra Elena ed Arrigo « Dalle tue luci angeliche », nell'aria di Monforte « In braccio alle dovizie », nello stupendo concertato finale dell'atto terzo, nella romanza di Arrigo « Giorno di pianto », nell'altro duetto fra Arrigo ed Elena. Volgi « il guardo a me sereno » e nel terzetto ultimo la commozione arriva quasi sempre e spesso consentanea al significato drammatico dell'azione.

I *Vespri Siciliani*, cantati dalla Cruvelli, dalla Sannier, dai signori Gueymard, Bounehée e Obin, comparvero sulle scene dell'Opera il 13 giugno 1855 ed ebbero esito felicissimo. Il critico Scudo ne provò acerbo dispetto, tanto che scrivendo su quella prima rappresentazione insinuò il sospetto « che il successo, anzi che artistico, *fosse tutto politico.* » La « sala « dell'Opera, narra lo Scudo, presentava in quella « sera uno spettacolo curioso; i partigiani del com- « positore italiano vi erano convenuti in massa, e non « è punto una esagerazione il dire che quasi tutti i « dilettanti agiati di Milano, di Torinoe di altre città « della Lombardia assistevano a questa solennità « che aveva per essi l'importanza d'un avvenimento « politico. Difatti le questioni d'arte non sono pegli « italiani d'oggi dei semplici problemi che si propon- « gono e si discutono nelle serene regioni dello spi- « rito; le passioni, gl'interessi attualidella vita vi si « trovano impegnati, e nel successo d'una virtuosa, « d'un'artista, o d'un lavoro di qualsiasi natura, gli « italiani vedono un successo di nazionalità, un « titolo di più alla stima dell'Europa incivilita. »

E dopo questo preludio, lo Scudo viene a parlare del Verdi e de' suoi *Vespri*, di cui dice tutto il male possibile, scagionando il pubblico francese dalla *colpa* degli applausi, e dandone intera la responsabilità ai *partigiani italiani* venuti espressamente a difendere il loro maestro, *contro la critica degli stranieri!* (1) Ora questa *critica straniera* era precisamente rappresentata allora a Parigi da un critico italiano! Invece la critica francese si limitò a biasimare soltanto la poca convenienza del soggetto scelto. Una tale censura colpiva specialmente lo Scribe il quale teneva moltissimo a questo suo lavoro, mentre poi affermava a sua giustificazione « che i *Vespri Siciliani*, nel senso di una alzata d'armi e di un massacro dei francesi non esistevano storicamente! Dopo questa affermazione dello Scribe non si capisce davvero perchè il Saint-Saëns se la prenda, anch' esso, tanto coi *Vespri* e col Verdi che invita perfino, celiando, a porre in musica, la *Battaglia di Pavia* e di *Waterloo!* Egli è che il Saint-Saëns non s'irrita tanto per l'argomento dei *Vespri*, quanto per il loro successo artistico. Il loro trionfo sulle scene dell'Opera rappresentava infatti il trionfo di quella italianità musicale contro la quale tanto lottarono gli aristarchi del romanticismo francese.

Giuseppe Verdi, allora principe celebrato del teatro, chiamato dall'areopago parigino a dire la sua grande parola, avrebbe potuto conquistare di colpo le simpatie di tutta l'arte francese scrivendo un'opera che fosse apparsa il segnale d'una evoluzione melodrammatica; e lo avrebbe potuto facilmente, dopo il *Rigoletto* e la *Traviata*, opere che alludono già agli intendimenti futuri. Invece,

a parte l'argomento scelto, la musica da lui composta è quanto di più schiettamente italiano abbia mai fatto. Come ciò avviene? La ragione occorrerebbe trovarla in quell' inalterabile patriottismo artistico del Verdi, patriottismo che potè essere talvolta difetto, ma del quale, noi italiani, non abbiamo davvero il diritto di muovergli rimprovero. Tanto meno lo abbiamo codesto diritto, in quanto che la musica dei *Vespri*, sebbene arieggiante moltissimo lo stile antico, specialmente per la profusione delle *cabalette*, servì al Verdi per riportare sopra un teatro straniero una delle maggiori vittorie per lui e per l'arte nostra.

Un'altra volta il Verdi, prima dei *Vespri* a Parigi, aveva tentato di estendere codesta italianità, senonchè, allora, alla nobile intenzione non furono ugualmente compagni i fatti. Intendiamo alludere ai *Masnadieri* che ebbero, come già riferimmo, così sfavorevole accoglienza a Londra. Il fenomeno però notevole è questo: nelle due prime occasioni che si offrono al Maestro di presentarsi sulle scene di due grandi metropoli straniere, egli, innanzi tutto, rammenta di essere italiano, e lo rammenta fino al punto di eccedere nelle sue intenzioni, nella tema forse di essere accusato di un servilismo artistico dal quale ei rifuggì mai sempre.

Quali sono oggi i compositori italiani che possono vantare consimile merito?

(1) Lo Scudo era nel 1835 un verdofobo arrabbiato; di poi divenne verdofilo! Come ebbe luogo la metamorfosi? È inutile il dirlo! (V. Folchetto: note e aggiunte al libro del Pougin » G. VERDI: *vita aneddotica* »).

Gli odierni fautori del cosidetto « cosmopolitismo musicale » ragionano così: la pittura, la scultura — dicono essi — sono arti figurative che attingono la loro forza e la loro grazia nel bello inesauribile della natura; è quindi logico che il tipo, il modello, la materia che ha vivificato e rallegrato la fantasia dell'artista, rimanga e si riveli nella statua o nel quadro dove questi ebbero vita. La musica, a differenza delle altre arti, non trova invece mai nulla da copiare nella natura: essa è una vocazione propria dell'uomo. Il contenuto musicale, stando dunque tutto nello spirito umano, non può essere subordinato alla diversità del modello offertogli dalla natura nella quale l'idea musicale non può trovar mai nulla di analogo.

Ora, appunto perchè la musica è tutta una creazione poetica dello spirito umano, prodotta dalla eccitazione contemplativa del bello naturale, ne consegue che per riuscire efficace essa debba svegliare, ascoltandola, una commozione poetica pari alla causa animatrice dell'esser suo. Questa causa non può essere, evidentemente, la stessa sotto il cielo d'Italia o di Germania; e non essendolo, ne avverrà che la espressione del pensiero e del sentimento naturale, da cui nasce, si svolge e si completa la forma nazionale dell'arte, risulterà essenzialmente diversa.

Che il carattere nazionale delle arti risulti, invero, più che dalla imitazione del modello naturale, dal sentimento emanante da esso, ne abbiamo valido argomento di prova in un'altra arte: l'architettura, la quale non ha tipo nella natura ed appunto per ciò ha maggiori i rapporti e le affinità

con la musica. Osservando, per esempio, il fenomeno architettonico in Germania e in Italia, noi vediamo come le due forme artistiche — latina e gotica — concordino ciascuna mirabilmente colle relative forme musicali dominanti nei due paesi.

Nell'architettura latina, la linea è infatti piana, semplice, armoniosa, con un principio, un mezzo ed un fine, chiaramente esposti, che vi fanno subito sentire e gustare la serenità del concetto, e innanzi alla cui imponente euritmia la mente si riposa e dolcemente si ricrea.

La linea gotica, invece, è ricca, frastagliata ed acuta; lo sviluppo è capriccioso e irregolare ed il fine si perde, seguendo cogli occhi quegli arabeschi e quei meandri e volute che salgono, s'intrecciano, salgono ancora e sembrano spingersi col loro insistente movimento spirale alle confuse densità delle nubi.

La musica tedesca è tutta compenetrata anch'essa coll'architettura gotica di cui ha gli stessi svolgimenti fantasiosi, le stesse libertà audaci, la stessa esuberanza ritmica e le stesse aspirazioni metafisiche.

La musica italiana — la vera — vive, a sua volta, dello stesso sentimento uscente dalla pura, forte e serena visione dell'architettura latina della quale ha le stesse linee armoniose, le stesse misurate energie, la stessa efficace semplicità di forme, la stessa eloquenza spirituale. Le due arti arrivano così, con pari concordia di manifestazioni visibili e sensibili, a fissare il *sentimento nazionale* dell'arte.

Enormemente dissimili nello spirito e nei mezzi, le due arti si trovano vicinissime fra loro per la

omogeneità originaria dei loro fenomeni artistici. L'ispirazione del musicista e dell'architetto muove infatti da una medesima sorgente: l'euritmia delle forme, e va e procede verso la stessa meta: l'armonia del bello. Visibile e sensibile, il fenomeno parte dalle stesse cause e giunge al medesimo fine. Con ardita immagine potrebbe dirsi che l'architettura è la musica nello spazio, come la musica è l'architettura nel tempo.

Credere quindi al cosmopolitismo della musica è come credere al cosmopolitismo dell'architettura, le due arti dove il carattere nazionale si affermò sempre spiccatissimo, e che più s'innalzarono e più dimostrarono di conservare sovrana l'individualità del genio dei due paesi.

« Volere essere tedeschi nella musica — diceva « un giorno il Verdi — è come tornare ad esser « gotici in architettura! » Ispirandosi sempre a questo spirito logico di patriottismo artistico egli non volle essere pertanto nè tedesco nè francese, sibbene italiano.

Le susseguenti transazioni o transizioni alle quali il Verdi cede man mano, durante il suo lungo percorso teatrale, non sono che l'effetto, appunto, di codesto patriottismo artistico da cui egli si sente spinto continuamente innanzi, affinchè la *sua Italia* non debba mai trovarsi soverchiata nella evoluzione inesorabile del pensiero moderno.

Questo punto assai importante della evoluzione verdiana esamineremo più innanzi.

Capo Decimosesto

Sommario. — I *Vespri Siciliani* in Italia. — Le tenaglie della Censura. — *Giovanna de Gusman.* — Il nuovo nome non muta le sorti della musica. — Sofia Cruvelli. — La sua fuga da Parigi. — Verdi si ritrae a Busseto. — Riposo meritato. — Diciotto opere in tredici anni! — Dal 1842 al 1855. — Statistica delle opere rappresentate in Italia. — Quante ne rimasero in repertorio? — *Simon Boccanegra.* — Ragioni della sua sfortuna. — Considerazioni critiche. — L'insuccesso di Venezia. — Negrini e Giraldoni. — Il *Boccanegra* a Napoli. — Lettera del Verdi. — Fraschini, Coletti, la Fioretti. — Il nuovo Boccanegra alla Scala di Milano nel 1881. — Vittorio Maurel. — Giudizio del Verdi sopra questo cantante. — Verdi medita la rivincita. — *Stiffelio* cambiato in *Aroldo.* — Marcellina Lotti, Pancani, Ferri, Cornago. — Poggiali. — Un altro restauro inconcludente. — Spiegazione del fenomeno. — Coscienza artistica del Verdi.

I *Vespri Siciliani*, che a Parigi erano passati liberi e vittoriosi, senzà offendere in verun modo le suscettibilità del pubblico francese, non ebbero la stessa sorte allorquando si trattò di riprodurli in Italia. Le tenaglie della censura, dalle quali il Verdi ebbe a patire una serie infinita di molestie e di oltraggi, trovarono motivo, anche nell'argomento dei *Vespri*, al loro ingrato intervento. Ciò accadde per Venezia, Milano, Napoli, Firenze, Roma, ecc. dove i *Vespri* non riuscirono ad ottenere il *placet* della censura se non dopo che al libretto primitivo ne venne sostituito un altro sotto il nuovo titolo

di « *Giovanna de Gusman* », tratto da un episodio della storia portoghese, durante il tirannico dominio spagnuolo.

Il mutato argomento non influì che pochissimo sull'esito dell'opera la quale piacque sinceramente ovunque venne rappresentata. Quando, più tardi, la conquistata unità politica permise che la musica dei *Vespri* si eseguisse liberamente, a vicenda con ambedue i libretti, il successo non s'accrebbe, nè diminuì. Le gradazioni parziali verificatesi, debbono attribuirsi unicamente alla virtù eccezionale di qualche cantante, fra le quali va segnalata Sofia Cruvelli, che lasciò in quest'opera, e in special modo nel famoso *bolero*, ricordi gloriosi. Verdi, come è noto, scrisse appunto la parte di Elena per la voce prodigiosa di quest'artista da lui poco prima sentita a Parigi, al Teatro Italiano, nella *Miller* e nell'*Ernani*. Il Maestro aveva fatto così importante assegnamento sul concorso di questa cantante che allorquando, a poca distanza dall'andata in scena dei *Vespri* all'Opera, essa fuggì in modo tanto romanzesco da Parigi, sollevando uno scandalo enorme, il Verdi dichiarava recisamente all'amministrazione di quel Teatro ch'egli non avrebbe dato, senza la Cruvelli, il suo consenso per la rappresentazione ed avrebbe piuttosto ritirato la partitura. Per fortuna la misteriosa assenza della Cruvelli fu di breve durata e non servì che ad aumentare un rumore mondano di cui quella celebre prima donna era avidissima. (1)

(1) I *Vespri*, riprodotti quattro anni dopo all'Opera, colla Barbot prima, e poi con la famosa Maria Saxe nel 1863, ebbero esito soltanto mediocre.

Sofia Cruvelli, tedesca d'origine e di nascita, ma italiana per sentimento e per arte, suol'essere annoverata fra le interpreti migliori del repertorio verdiano; e il Maestro l'ha infatti sempre tale considerata, rammentandola in seguito con rammarico tutte le volte che i *Vespri* hanno fatto in Italia qualche nuova apparizione.

*
* *

Partito da Parigi dopo le prime rappresentazioni dei *Vespri*, il Verdi ritorna a Busseto ove, per qualche tempo, finalmente si riposa. — Egli ne aveva il diritto.

Dal 9 marzo 1842 al 13 giugno 1855, ossia in tredici anni circa, egli aveva dato al teatro diciotto opere nuove, delle quali oltre la metà rimangono perfettamente vive tuttora, e quelle che oggi non lo sono che a metà potrebbero rivivere benissimo domani. Di tre o quattro soltanto non è più il caso di parlare e debbonsi considerare come perite irreparabilmente.

Fenomeno sempre straordinario questo di un compositore il quale, dopo quasi mezzo secolo può ancora veder vive, sane, fresche e robuste oltre la metà delle sue produzioni teatrali, tanto più straordinario quando si ponga mente al seguente quadro statistico.

Dal 1842 al 1855, ossia nello stesso periodo preciso, al quale abbiamo accennato testè, vennero

rappresentate in Italia 534 opere nuove, così divise:

ANNO	OPERE	ANNO	OPERE
1842	42	1850	27
1843	53	1851	60
1844	35	1852	60
1845	29	1853	52
1846	36	1854	44
1847	29	1855	53
1848	14		
1849	(?) (1)	Totale	534

Ebbene, di queste 534 opere venute alla luce in detto periodo, ne rimangono oggi in repertorio appena una ventina, delle quali undici almeno appartengono al Verdi, e sono: *Nabucco*, *Lombardi*, *Ernani*, *I Due Foscari*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *I Vespri Siciliani*. Le altre sette od otto possono dividersi così: una al Pacini: *La Saffo;* una al Donizetti: *Don Sebastiano;* due al Petrella: *Jone* e *Le Precauzioni;* una al Pedrotti: *Tutti in Maschera*, e un paio al più ai fratelli Ricci.

Il riposo del Verdi, sebbene meritato, non è, in fondo, che apparente.

Quando egli non lavora, pensa e il suo pensiero è sempre foriero di prossimi e novelli fatti.

Non erano infatti trascorsi due anni allorquando alla Fenice di Venezia veniva posta in scena una nuova opera del Verdi: *Simon Boccanegra*. Questo soggetto il Piave lo aveva mal rimpastato sopra il *Fieschi* di Schiller. Accettando il libretto del Piave

(1) Mancano i dati di statistica.

il Maestro non ebbe, questa volta, l'avvertenza di leggere il dramma originale del poeta tedesco, e, impressionato fortemente da qualche efficace situazione, non cercò di più e si accinse al lavoro.

Il *Simon Boccanegra*, benchè sotto il punto di vista musicale sia opera squisita, non ebbe fortuna sul teatro; e, diciamolo con franchezza, non avrebbe potuto averla.

Il difetto di questa musica, difetto che in altre opere sarebbe invece pregio notevole, è quello di essere la perfetta e scrupolosa incarnazione del libretto, talmente lugubre e funereo che l'animo sentesi oppresso e maldisposto, prima ancora che le singole bellezze dell'opera giungano a farsi intendere ed apprezzare. Il Verdi, studioso indagatore sempre del soggetto drammatico, rimase forse troppo penetrato dalla cupa austerità del medesimo e volle musicalmente ritrarla. Il torto era stato quello di accettare il libretto, ma una volta ciò fatto egli, malgrado il dubbio doloroso dell'esito, non deviò una linea dal suo cammino. Seguace fedele del dramma e della sua espressione, egli compose una musica che, sebbene vanti brani bellissimi per ispirazione e fattura, apparisce nel complesso fredda, monotona, eccessivamente triste ed austera.

La parte istrumentale è trattata con perizia tecnica e accorgimento artistico; gl' impasti sono nuovi e peregrini, le modulazioni ardite, l' insieme assai pregevole; lo stile però non ha vaghezza, la melodia non ha slancio, l' insieme non ha la vita, il fascino, la genialità del teatro.

Ciò è ben strano. Il Verdi, che con i *Vespri* a Parigi ama rivelarsi in tutta quella affascinante

spontaneità che fu sempre una delle sue maggiori attrattive sul teatro, quando scrive la musica del *Boccanegra* per il pubblico italianissimo della Fenice di Venezia non si preoccupa invece punto nè poco del gusto italiano.

Ad onta quindi dei pregi non comuni dell'opera, dell' immensa simpatia e della grande aspettazione che circondava il maestro, specialmente dopo il suo recente successo di Parigi, i veneziani accolsero il *Simon Boccanegra* con una glaciale freddezza. Anche l'esecuzione, sebbene affidata ad artisti come il Negrini e il Giraldoni non riuscì punto efficace. Ambedue questi cantanti si sentivano a disagio nelle proprie parti e non erano nemmeno nella pienezza delle loro facoltà vocali.

Dopo l' insuccesso di Venezia questa partitura non trovò gli onori e la fortuna delle scene che a rari intervalli. Nell' inverno del 1858 una riproduzione del *Boccanegra* sembra che abbia luogo felicemente a Napoli. Una lettera del Verdi che trovavasi allora colà, come vedremo poi, per preparare il *Ballo in maschera*, ci dà notizia infatti del lieto evento:

« *Caro Luccardi*

« Napoli, 2 dicembre 1858.

« Grazie della tua lettera e ti sarò obbligatis-
« simo se vorrai impegnarti per trovarmi alloggio.
« So che ti farà piacere aver notizie del *Boccanegra*
« che ha piaciuto. Iersera fu la terza recita e il
« teatro era pieno zeppo, unico e solo termometro

« d'un successo. Benissimo Fraschini e Coletti:
« bene la Fioretti: chiamate a tutti.

« Animo dunque! Datti le mani attorno per
« trovarmi alloggio, oppure per accomodarmi al-
« l'*Europa*.

« Raccomando molto ad Angiolini quello che
« gli scrissi. Quali sono le presunzioni intorno alla
« Compagnia di quest'anno? Scrivimi liberamente.
« Che figura tiene ora la Julienne? Addio, addio.

« *Aff.mo amico*
« G. VERDI. »

L'esito lieto di Napoli non rialza che debolmente le sorti del *Boccanegra* sino al 1881, epoca nella quale esso riapparve alla Scala di Milano, mercè una nuova compilazione poetica di Arrigo Boito, restaurato completamente e corredato di nuovi pezzi, fra i quali un finale stupendo che può considerarsi una delle più forti e belle pagine teatrali del Verdi. In quella circostanza egli ebbe, per la prima volta, a suo interprete Vittorio Maurel il quale dette alla parte del protagonista un risalto nuovo e magnifico. (1) A proposito di questo artista il Verdi così scrive al Piroli, in data 5 agosto 1881.....

« Peccato! Se foste venuto a Milano avreste
« visto un attore e un cantante come se ne vede
« ben di rado. Maurel è un Simon Boccanegra che
« io non vedrò più eguagliato!.... »

Ma ritorniamo al marzo del 1857. L'insuccesso del *Simon Boccanegra*, che colpiva l'autore

(1) Il Verdi si accinse al restauro del *Boccanegra*, dopo avere udito, per caso, a Colonia una recita del *Fieschi* di Schiller.

al sommo della sua gloria, lo avvertiva che la sua riputazione, per quanto alta, poteva ancora essere sottoposta ad un nuovo esame da parte di quel giudice sovrano che è il pubblico. Verdi lo comprese e pensò al da farsi. Ciò che gli parve opportuno fu di richiamare subito verso sè l'attenzione benevola del pubblico, e, per ottenerla, egli restaurò in fretta e furia il suo *Stiffelio* e ne fece un *Aroldo*. Il sacerdote cristiano divenne così un capo di barbari, e la trasformata partitura servì ad inaugurare il nuovo teatro di Rimini la sera del 16 agosto 1857. Cantavano Marcellina Lotti, Pancani, Ferri, Cornago e Poggiali. La rappresentazione dell'*Aroldo* confortata dalla presenza in teatro dell'autore, fu salutata da caldi applausi; ma il successo vero mancò. La soppressione di alcuni pezzi, la sostituzione di altri, l'aggiunta di un quarto atto non valsero a far dimenticare la prima disgraziata edizione dell'opera; anzi gl' inevitabili confronti risultarono a vantaggio dello *Stiffelio*, la cui musica apparve, come lo è infatti, meglio ispirata ed espressiva.

Questa dello *Stiffelio* in *Aroldo* è la seconda sfortunata trasformazione, per ordine di data, che il Verdi fa subire alle proprie opere. La prima era stata quella dei *Lombardi*, in *Gerusalemme*, fatta nel 1847, per l'Opera di Parigi. Seguono poi a queste due le riforme del *Macbeth* e del *Boccanegra* delle quali abbiamo già discorso, e l'ultima, meno importante, del *Don Carlos* di cui ci occuperemo più innanzi.

Ebbene, tutte codeste opere riformate, fatta eccezione per il solo *Boccanegra*, non hanno punto migliorato le loro sorti primitive; tutt' altro! E

perchè?... Perchè nella musica del Verdi uno dei pregi più salienti è la sincerità, la quale nelle opere riformate non esiste se non in grado assai debole. Nè potrebbe essere altrimenti, poichè, non è possibile a nessun grande compositore, e al Verdi ancor meno degli altri, di eccitarsi a freddo, vale a dire rievocare sopra un argomento già svolto quella gagliarda provocazione dell'estro da cui scaturisce la musica sincera ed ispirata.

Verdi, ripigliando codeste sue partiture e sottoponendole ad un nuovo sforzo della sua fantasia, ci dette la prova del grande amore di cui egli prosegue le sue produzioni, anche sfortunate, e della grande coscienza con la quale esso vigilò alla conservazione del suo patrimonio artistico. Un Maestro, il quale sentivasi il sovrano assoluto della musica in Italia, avrebbe potuto, senzascapito della sua universale celebrità, lasciar perire tre o quattro dei suoi spartiti meno fortunati; invece egli, giunto all'apice della sua gloria, consacra a quelli nuovo studio, nuovo amore e nuovafantasia. Ciò è bello, nobile, altamente lodevole. Ciò smentisce luminosamente la voce che il Verdiscriva, o abbia scritto almeno, una volta, senza la dovuta coscienza. Se così fosse egli avrebbe come il Donizetti, il Pacini, il Mercadante, il Petrella e anche lo stesso Rossini, lasciato correre e sarebbesi contentato di aumentare la quantità del suo patrimonio, anzichè curarne la qualità. Per due sole opere; l'*Alzira* e il *Corsaro* il Verdi non ebbe rimpianti, e fece bene. Per tutte le altre egli ha sentito l'amore, la coscienza e la fierezza del padre.

Capo Decimosettimo.

Sommario. — Una nuova stella nel firmamento verdiano. — *Un ballo in maschera*. — Vicende che attraversarono l'arrivo di quest'opera sulla scena. — Verdi a Napoli. — *Una vendetta in domino*. — Grande aspettativa. — Dimostrazione al teatro San Carlo. — La parola della *Gazzetta musicale* di Milano. — Verdi scioglie il contratto di Napoli. — Una visita dell'impresario Iacovacci. — Racconto di Folchetto. — Errore di date. — Lettera esplicativa del Verdi al Luccardi. — La musica del *Ballo in maschera*. — Studio dei caratteri. — La prima del *Ballo in maschera* a Roma. — Fraschini e Gilardoni. — Cattiva esecuzione delle tre donne: Julienne, Scotti e Sbriscia. — Successo immenso. — Le profezie dell'Impresario Iacovacci. — Altra lettera del Verdi. — Il 1859. — Il fatidico grido: « Viva Verdi: » Apoteosi gloriosa.

Circa due anni appresso la caduta del *Simon Boccanegra* a Venezia, quando gl'invidiosi e i malevoli cominciavano a sperare nel tramonto della stella verdiana, questa appariva risplendente nel firmamento dell'arte, recante l'annunzio d'un nuovo e felice evento teatrale. La nuova opera era *Un ballo in maschera*. Gli ostacoli e le contrarietà, attraverso le quali questo spartito giunse a vedere le scene non furono piccole nè poche. La storia di quelle tribolazioni si può riassumerla da alcune corrispondenze pubblicate in quel tempo nella *Gazzetta Musicale* di Milano.

L'arrivo del Verdi a Napoli è segnalato in una prima corrispondenza inserita nel 24 gennaio della *Gazzetta* in cui si legge: « Un nostro amico ci « scrive da Roma che il maestro Verdi, giunto a « Napoli per mettere in scena la sua nuova opera

« *Una vendetta in domino*, fu l'oggetto di una vera
« ovazione straordinaria, di una esultanza popolare.
« La sera del suo arrivo (?) il celebre maestro si recò
« al teatro San Carlo ed essendo stato riconosciuto
« incominciò il pubblico ad irrompere in evviva e
« plausi sì clamorosi e continuati che Verdi fu co-
« stretto di andare sul palcoscenico a ringraziare
« gli spettatori che più volte lo vollero rivedere. »

Arrivato a Napoli con sì felici auspicii il Maestro non tardò a scontare amaramente quelle prime ore di letizia.

Le vicende dolorose di quei giorni sono succintamente, ma chiaramente narrate, in una corrispondenza del 25 febbraio da Napoli alla stessa *Gazzetta*. « Tutte le speranze erano riposte nel
« nuovo spartito *Una vendetta in domino* dello stesso
« Verdi che egli qui avea portato seco bello e ul-
« timato e di cui erano anzi imminenti i concerti;
« se non che, se anche tra noi può dirsi fino ad
« un certo punto che *l'uomo propone*, chi dispone
« però a Napoli è la Censura la quale, senza re-
« spingere col solito *veto* il libretto musicato da
« Verdi, un bel giorno la si sveglia colla fregola
« di diventar poetessa ed eccola d'un tratto a fab-
« bricare un libretto affatto nuovo e a presentarlo
« a Verdi acciocchè ei vi collochi soprà la nuova
« sua musica. Non parlo nè iperbolicamente nè iro-
« nicamente, dicendo che in questo singolar parto
« della Censura tutto è alterato : colorito, caratteri,
« situazioni ; è cosa insomma senza senso e la più
« mostruosa che siasi mai visto. Non vi descriverò la
« sorpresa, la indignazione, la collera di Verdi nel ve-
« der sagrificate così barbaramente le sue ispirazioni

« e così atrocemente manomessa la poesia del suo
« amico l'avv. Somma, scrittore segnalato anch'esso.

« Mi vien detto che Verdi, se lo crederà ne-
« cessario, si proponga di pubblicare i due libretti:
« quello del Somma e l'altro della Censura napo-
« letana, uno a fronte dell'altro per far vedere quale
« strazio in questa parte d'Italia si faccia delle pro-
« duzioni dell'ingegno. La sarebbe davvero una
« curiosa pubblicazione! (1) E notate che la *Ven-*
« *detta in domino* è cosa innocentissima, senz'om-
« bra d'immoralità e d'allusioni politiche: è un li-
« bretto che qualunque altra Censura, anche delle
« più rigide, lascierebbe passare senza difficoltà.
« Prova ne sia che la sera del 15 febbraio in Roma
« la Compagnia Dondini rappresentava *Gustavo III*
« *re di Svezia* che nel fondo, e direi quasi nella
« forma, è nè più nè meno il libretto che Verdi
« ha musicato. La conclusione si è che l'opera del-
« l'illustre maestro, sì ardentemente attesa, non si
« dà più. E però gli abbonati da una parte e il
« Governo dall'altra protestano contro l'Impresa e
« le rifiutano la terza rata di dotazione e di ab-
« bonamento. Quindi una perdita di circa quaran-
« tamila ducati per l'Impresa stessa, la quale poi,
« alla sua volta, intenta una causa a Verdi ond'es-
« sere indennizzata della somma suddetta. Una causa
« in cui sono messi in questione quarantamila du-
« cati, anche per un Verdi, non è un'inezia! Vuolsi
« che si possa addivenire ad un componimento pel
« quale Verdi s'impegnerebbe a scrivere altra opera
« da rappresentarsi nell'estate o nell'autunno. »

(1) Il libretto, rifatto dalla Censura napolitana, portava il titolo di *Adelia degli Adimari*.

E così infatti avvenne. Il Governo napoletano, preoccupato della effervescenza popolare che la dimora del Verdi a Napoli alimentava ogni giorno più, decise di sciogliere il Maestro dal suo impegno e di lasciarlo partire con la sua opera. Gli fu posto per condizione di tornare a Napoli nell'autunno prossimo per allestire il *Simon Boccanegra.*

« La questione era appena sciolta, scrive *Fol-*
« *chetto* nelle sue note al libro del Pougin, quando
« fu annunziata al Verdi una visita. Era il famoso
« impresario Iacovacci il quale, entrato appena nella
« stanza, gli disse: Maestro, apprendo che il go-
« verno di qui non permette che diate il *Ballo in*
« *maschera;* volete cedermelo per Roma? Verdi
« si mise a ridere. Caro Iacovacci, gli rispose, come
« volete che si permetta a Roma ciò che si proi-
« bisce a Napoli? Questo è affar mio, replicò l'im-
« presario: datemi il libretto e promettetemi che
« se in otto giorni ho il permesso, l'opera è mia
« e voi verrete a Roma a metterla in scena. C'è
« un'altra difficoltà, aggiunse allora Verdi, io pongo
« per condizione *sine qua non* che scritturiate Fra-
« schini... Non c'è altro? rispose sorridendo Iaco-
« vacci. Vieni qui un momento – disse al Fra-
« schini ch'era presente al dialogo. – Se lo condusse
« in un'altra stanza vicina e, dopo pochi minuti im-
« presario e tenore ritornavano: l'àccordo fra loro
« era bello e fatto. Ora, conchiuse Iacovacci, ri-
« prendo la via di Roma e mi aggiusterò io con
« la Censura, con il Cardinal governatore, e con
« il Santo Padre, se occorre. Entro otto giorni, caro
« Maestro, avrete il libretto con tutti i visti e i buono
« per la scena possibili. Che mezzi impiegasse lo

« astuto impresario non sappiamo, ma fatto è che
« così avvenne e che il *Ballo in maschera* fu rap-
« presentato DUE MESI dopo a Roma, con quale
« successo tutti sanno.

In questo dettagliato racconto di *Folchetto* vi è evidentemente un errore di data. Egli, dopo aver detto che il Verdi arrivò a Napoli, per incominciare le prove della sua nuova opera, il 13 gennaio 1858, lo stesso giorno in cui giunse l'annunzio telegrafico dell'attentato di Orsini a Parigi contro Napoleone III, descrive la venuta dello Iacovacci a Napoli e aggiunge che *Un ballo in maschera* fu rappresentato a Roma *due mesi* dopo. Queste due date: del gennaio 1858 e del 17 febbraio 1859, giorno della prima rappresentazione di *Un ballo in maschera* a Roma, sono inconciliabili fra loro.

L'errore apparisce manifesto dalla seguente lettera:

« *Caro Luccardi,*

« Napoli, 26 novembre 1858.

« È dunque fissato l'appartamento a Campo
« Marzio? Ma dove diavolo è questo sito? Desi-
« dero o spero che sia conveniente; almeno potrò
« fermarmi di più a Roma. Poichè non andrò al-
« l'albergo tu penserai alla cuoca, a tutto, ecc. ecc.
« Guai a te!!!

« Desidero fermarmi qui fino al 6 o 7 gennaio
« per finire completamente l'opera e non avere a
« Roma che la *mise en scene*, la qual cosa mi oc-
« cuperà moltissimo. Anche non venendo al primo
« di gennaio, che il mese dell'affitto decorra pure.
« Ti scriverò il giorno e l'ora che sarò a Roma.

« Iacovacci è imbarazzato per trovare il Paggio.
« Certo che ora è tardi.

« Daltronde preferisco non dare l' opera che
« lasciar rovinare una parte di tale importanza. (1)

« Scrivimi giorno per giorno degli avvenimenti
« teatrali e credimi

« *Tuo affezionatissimo*
« G. VERDI. »

Chiaro dunque risulta che l'accordo fra il Verdi e lo Iacovacci doveva essere avvenuto recentemente poichè, se detto accordo risaliva, come narra *Folchetto*, al gennaio di quell'anno, non si spiega come il Verdi sentisse il bisogno di fermarsi a Napoli ancora un altro mese per terminare la partitura del *Ballo in maschera*, che l'autore aveva portata con sè a Napoli fino dal carnevale 1857-58 e che aveva accettato di dare poi allo Iacovacci nel carnevale dello stesso anno a Roma. È questo un punto oscuro che non ha importanza cronologica, ma ne ha bensì una artistica, poichè lascierebbe ragionevolmente supporre un rifacimento della prima partitura!...

Ciò detto proseguiamo.

Il *Ballo in maschera*, dopo la *Miller*, è l'opera che segna uno dei momenti più importanti della evoluzione verdiana. Nel *Simon Boccanegra* i segni erano già visibili, benchè ancora incerti e vacillanti. Fra il suo involucro musicale e il contenuto melodioso non vivono quell'armonia e quella omogeneità

(1) Ecco un' altra prova della scrupolosa coscienza artistica del Verdi. E pensare che oggi la parte del « Paggio » nel *Ballo in maschera* è considerata come secondaria!

che riscontransi nel *Ballo in maschera* e che costituiscono un pregio raro di quest'opera. La fantasia del Verdi, la quale sino allora aveva lasciato infatti il desiderio d'una maggiore armoniosità di disegno e di colore, qui nel *Ballo in maschera* trova un eccellente punto di equilibrio. Il maestro e l'artista camminano di pari passo, e la produzione musicale risente da questo sapiente e geniale connubio una impronta felice di unità creativa e pittorica.

Sotto cotale aspetto il *Ballo in maschera* vanta una decisa superiorità anche sul *Rigoletto*, il quale non possiede eguale proporzione armonica dello stile.

Questa proporzione resta invece pressochè inalterata nei quattro atti del *Ballo in maschera*. Un certo squilibrio di stile lo si nota, ad esempio, nell'atto ultimo dove la musica, più elegante che drammatica, perde un poco quella tipicità che delinea così schiettamente la fisonomia artistica dei primi atti, segnatamente del secondo e del terzo. La dipintura dei caratteri il Verdi la raggiunge però con una bravura e una sicurezza, certo non minore di quella adoperata nel *Rigoletto*.

La parte di Renato non arriva, è vero, alla espressione impareggiabile di quella di *Rigoletto;* nondimeno ha un fascino drammatico specialissimo di cui hanno largamente approfittato una infinità di cantanti mediocri per apparire assai più grandi del vero. Non vi è stato infatti cantante, appena degno di tal nome, che nella appassionata romanza « Eri tu che macchiavi ecc. » non sia riuscito a strappare l'applauso, nonchè la quasi inevitabile richiesta d'un *bis*. Dopo la romanza « Quando le

sere al placido » della *Miller*, il Verdi non ha più scritto una romanza che sia, più di questa del *Ballo in maschera*, dolcemente penetrata nell'anima del popolo e vi sia rimasta forte e delizioso ricordo.

La parte della zingara, nel suo breve compito, è tratteggiata con robustezza e proprietà di colore; essa ha però il torto di derivare troppo direttamente dall'Azucena del *Trovatore*, modello di alta bellezza.

Una parte oltremodo caratteristica per gaio scintillìo di vivacità musicale è quella del paggio. Verdi, lo abbiamo letto, poneva una grande importanza in questa parte, ed aveva ragione. Fra tutti i diversi paggi del repertorio lirico, tanto italiano che straniero, nessun'altro può vantare infatti maggior brio e vivacità teatrale del piccolo Oscar. La vena melodica che ne sgorga è di una freschezza e di una limpidità impareggiabili. Come personaggio episodico egli occupa un posto assai superiore a quello di Maddalena nel *Rigoletto*.

Amelia e Riccardo, sebbene caratteri meno determinati degli altri, rivelano tuttavia una sentimentalità ed anche una passionalità lirica alla quale non giungono nè il Duca nè la Gilda del *Rigoletto*. Nel gran duetto d'amore dell'atto terzo, la spiritualità musicale che li anima li trasporta ad un'altezza ideale sulle cui cime assai raramente il Verdi riuscì a sollevare meglio l'amore.

Un ballo in maschera rappresentato, come abbiamo detto, all'Apollo di Roma la sera del 17 febbraio 1859, vi ebbe accoglienza entusiastica. E notisi che l'esecuzione vocale, fatta eccezione per gli uomini, il tenore Fraschini e il baritono Gilardoni, fu parecchio deficiente da parte delle tre donne,

signore Jullien, Scotti e Sbriscia, segnatamente le due ultime.

Nella *Gazzetta Musicale* del 20 febbraio 1859 leggesi il seguente telegramma:

« Roma, sabato, mezzanotte.

« Opera Verdi *Un ballo in maschera* seconda « rappresentazione previsioni avverate. Pezzi, attori « applauditissimi tutti meno signore Scotti e Sbri- « scia. Maestro trenta chiamate. Successo immenso. « Deciso entusiasmo. »

Nel telegramma il corrispondente fa grazia alla Jullien; sebbene non la meritasse. Verdi si dolse della cattiva esecuzione coll'impresario Iacovacci il quale, furbo e pronto come sempre, non si smarrì e rispose ridendo: « Baie! Baie! Alla prossima sta- « gione avrò tre cantanti migliori: il pubblico tro- « verà il lavoro ancor più di suo genio e la cas- « setta s'impinguerà maggiormente! »

Iacovacci fu buon profeta. *Un ballo in maschera* venne ripetuto all'Apollo di Roma per due carnevali di seguito, 1859-60 e 1860-61, e sempre con esito eccellente, tanto artistico che economico.

Il Verdi così scriveva da Busseto in data 31 gennaio 1861:

« *Caro Luccardi*,

« Grazie, mio buon Luccardi, delle notizie che « mi dai del *Ballo in maschera*. Dunque, è andato « bene anche questa volta?! La fortuna in Roma « sorride a quest'opera, e forse non per merito in- « trinseco, ma per fortuna.

« Sono in mezzo alla neve, e il freddo è piut-
« tosto intenso e l'inverno è lungo. Sono qui, causa
« la fabbrica, senza di ciò sarei a Genova. Co-
« raggio: coraggio! L'arte ripiglierà il suo posto
« e bisogna lasciar passare questi momenti di
« crisi. (1)

« Dunque il ritratto è riuscito bene? (2) Ne
« godo e me ne rallegro. Salutami tanto la tua
« signora e la famiglia.

« Che cosa fa Iacovacci? Che cosa conta di
« fare l'inverno prossimo? Spero non farà più il
« *Ballo in maschera.*

« Saluta Cencetti, Angiolini, Doria e gli altri
« amici e credimi per la vita

« *Aff.mo*
« G. Verdi. »

Quanta semplicità e quanta modestia in questa lettera! Il Verdi attribuisce a fortuna il successo straordinario del *Ballo in maschera!*

Un ballo in maschera, apparso nel 1859, alla vigilia dei grandi avvenimenti politici che segnarono il primo grande momento della redenzione italica, circondò il nome del Verdi d'una immensa popolarità. È noto l'allegorico significato del fatidico grido: « Viva Verdi! » che il popolo traduceva in « Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia. » Il simbolismo patrio che aveva sempre accompagnato il Maestro nel suo cammino artistico, dal 1842 in

(1) In ogni momento e in ogni tempo gli uomini hanno sempre parlato allo stesso modo e predicato lo stesso vangelo artistico!
(2) A quale ritratto alluda il Verdi non lo sappiamo.

poi, assumeva adesso col *Ballo in maschera* la sua ultima, apoteotica espressione. Il trionfo del Verdi era trionfo dell'Italia; la di Lui arte appariva l'inno vittorioso salutante la patria risorta. Questa volta però l'arte era gloria vera, per sè medesima, e le acclamazioni del popolo le erano legittimamente dovute.

Capo Decimottavo.

Sommario. — Cattivi libretti. — Fatalità. — Solera, Romani e Piave. — *La Forza del destino.* — Origine e carattere del soggetto. — La musica. — Esagerazioni della critica e la smentita del pubblico. — Breve analisi. — Le colpe vere. — La prima rappresentazione a Pietroburgo. — Nuova edizione della *Forza del destino* a Milano. — Lettera del Verdi al senatore Piroli. — Giusto ammonimento. — Il Governo e il teatro. — La protezione di Stato in Francia. — Il nostro patrimonio melodrammatico. — Pericoli e doveri. — La galleria musicale. — Compito del teatro lirico nazionale. — La digressione è finita. — Lettera del Verdi al Luccardi. — La popolarità della *Forza del destino.* — L'ultima del ciclo. — Fenomeno senza spiegazioni.

Fu davvero una fatalità che i libretti musicati dal Verdi fossero per la maggior parte empietà letteraria da gettarsi al rogo. Il Solera, che avrebbe potuto essere per il Verdi ciò che Felice Romani fu per Bellini, dopo il *Nabucco* (1), non ebbe più cura per la sua produzione poetica e si contentò di fabbricare versi per uso e consumo del melodrammista; niente più. Il Piave, che non fu mai

(1) Un solo libretto scrisse il Romani per il Verdi: quello del *Finto Stanislao*, la disgraziata opera buffa!

poeta, e non riuscì nemmeno a fabbricare buoni versi, fu tuttavia abile e immaginoso costruttore drammatico; l'efficacia delle situazioni teatrali egli però la ottenne sempre mediante una violenza esagerata di passioni e di catastrofi.

Uno degli esempi peggiori lo abbiamo nel libretto della *Forza del destino* che il Piave ricavò da un vecchio dramma popolare spagnuolo rappresentato con grande successo a Madrid nel 1835.

Come mai il Verdi si trovasse d'accordo con il Piave nello scegliere quel luttuoso e antipatico soggetto non si comprende davvero Uscito, dopo la grigia atmosfera del *Simon Boccanegra*, alla riva luminosa di *Un ballo in maschera*, dove avea trasfuso tanta vita, tanta fantasia, tanta eleganza di arte e di dottrina, ecco che lo vediamo immergersi nuovamente in quelle lugubri regioni del melodramma tetro e delittuoso. *Fatalità!* potrebbe esclamarsi con la parola stessa del Piave nella *Forza del destino!*

Questo libretto che avrebbe spinto al naufragio qualsiasi compositore, suggerì tuttavia al Verdi pagine piene di melodiosi pensieri. Quelle sparse e ispirate melodie non bastano però a stabilire la bellezza dell'opera. Pezzi isolati di un magnifico mosaico, posti insieme non formano un'armoniosa compagine di arte.

Verso quest'opera la critica si è mostrata eccessivamente aspra e severa, tanto che il pubblico, il più delle volte, l'ha solennemente smentita. A torto infatti, e con palese ingiustizia, si è detto che il Verdi avesse con questo spartito dato ragione ai suoi nemici ed avversari, affermando la rilassatezza

della propria ispirazione e l'insufficienza della sua dottrina. L'ispirazione, anzi che difettare abbonda: il getto non è continuo, ma in alcune parti limpido e vivo. Prendete, ad esempio, la romanza del tenore, l'aria del soprano, la stupenda scena della Consacrazione nell'atto secondo; il duetto fra baritono e tenore nel terzo, quello parimenti del quarto e il terzetto finale, e negate che in quei brani musicali non viva l'ispirazione dell'artista! In quanto alla insufficienza della dottrina basterà, crediamo, citare il preludio sinfonico che precede l'opera per smentire l'assurda accusa.

Le colpe di questa partitura, colpe vere che dànno alla critica il diritto di una giusta censura, sono: la scelta infelice del libretto e la poca o nessuna unità organica dell'opera.

Fra le varie trame che compongono il tessuto musicale di questo lavoro non esistono rapporti o legami di sorta, così che vicino a pagine di melodia fresca e serena, esposte con bella purezza di stile, ne stanno subito altre le quali non sono che un complesso di luoghi comuni e talvolta persino di volgarità. Colpa grave questa e inesplicabile nell'autore di *Un ballo in maschera*.

Il pubblico, come avvertimmo, non ha avuto mai la sfavorevole opinione manifestata dalla critica verso quest'opera la cui fortuna sul teatro non si è difatti interrotta un solo momento. Rappresentata la prima volta al Teatro Imperiale di Pietroburgo, il 10 novembre 1862, essa procurò al suo autore onori ed accoglienze splendide. Le quali, oltre che meritato omaggio all'artista, esprimevano un voto di simpatia all Italia la cui rinomanza artistica

nessun'altro, quanto il Verdi, tenne alta ed estese in modo così universale.

Dopo Pietroburgo la nuova opera venne riprodotta a Roma con un'accoglienza entusiastica. Il suo grande battesimo teatrale lo ebbe alla Scala di Milano dove *La Forza del destino,* riveduta e accresciuta di nuovi pezzi, fra i quali il *rataplan*, apparve il 20 febbraio 1869.

Quella riproduzione ricondusse Verdi a Milano, dove egli non avea più messa in scena alcun'altra opera nuova dalla *Giovanna d'Arco* in poi (15 febbraio 1845). Il ritorno fu lieto. Milano, che prima d'ogni altra città aveva salutato il genio del giovane e sconosciuto Maestro, lo vedeva adesso tornare fra le sue mura, trionfatore glorioso, sebbene dominato tuttora dalle stesse ansie che avevano ventisette anni prima accompagnato alla scena l'esordiente autore del *Nabucco*. Quelle ansie furono però brevi e largamente compensate.

In data 1° marzo 1869, ossia pochi giorni dopo quella prima rappresentazione, il Verdi così poteva scrivere all'amico senatore Piroli:

« Sono tornato ieri da Milano a mezzanotte. Il
« successo della *Forza del destino*, voi lo sapete
« a quest'ora è stato buono. (1) Esecuzione eccel-
« lente. La Stolz e Tiberini superbi; gli altri bene.
« Orchestra e cori divinamente. Quanto fuoco,
« quanto entusiasmo in quelle masse! Peccato, pec-
« cato che il governo abbandoni così spietatamente
« quest'arte e questo teatro che ha ancora tante

(1) L'aggettivo qualificante il grande trionfo non poteva essere più modesto.

« cose buonissime. Voi direte: perchè non potrà
« reggere senza l'aiuto del governo? No, è impos-
« sibile. Il teatro della Scala non è mai stato tanto
« frequentato e tanto attivo come in quest'anno;
« ad onta di ciò, se gl'impresari non possono ar-
« rivare a far 15 rappresentazioni della *Forza*, sor-
« passando lire 5,000 d'incasso serale, sono per-
« duti. Io credo che sia impossibile d'arrivare a
« tanto ed allora bisognerà chiudere il teatro con
« fallimento, prima che la stagione finisca. Peccato,
« peccato! Addio. Vogliatemi bene.

« G. VERDI. »

Questa lettera, oltremodo interessante, contiene un severo ammonimento ai reggitori della cosa pubblica in Italia, i quali, un po' per tradizionale svogliataggine, un po' perchè sopraffatti quasi sempre dagli avvenimenti nuovi della politica, e finalmente perchè stretti nelle angustie del bilancio, hanno sempre, come ben dice il Verdi, « abbandonato quest'arte e questo teatro! » Eppure gli esempi storici incoraggianti non mancano.

Nel 1789 Bailly, il celebre presidente degli Stati Generali, così scriveva: « Il teatro, dove molti
« uomini si riuniscono e si entusiasmano, costitui-
« sce una parte del pubblico insegnamento. »

Così parlavano i legislatori rivoluzionari dell'ottantanove, quei medesimi a cui la Francia deve la fondazione del suo celebre Conservatorio e il mantenimento della sua non meno celebre Accademia Nazionale di musica. Ed essi, così parlando

ed operando, pensavano che il teatro e l'insegnamento dell'arte musicale, in genere, dovevano essere e divenire il complemento necessario dei musei, delle gallerie e delle scuole di arte figurativa. Con la fedele applicazione di questo sano concetto governativo di arte, la Francia possiede oggi quattro teatri ai quali è affidato il nobile compito di esporre i capolavori nazionali e tutte quelle opere, fonti di educazione e d'insegnamento nel senso più elevato della parola. Ora, se lo Stato sovvenziona in Francia due teatri di musica e due di prosa, vuol dire ch'esso vi riconosce un interesse nazionale. Codesti sani principî di decoro e di utilità pubblica, da noi invece rimangono, se non ignorati, addirittura negletti; e ciò perchè si persiste a voler vedere nel teatro niente più che un luogo di svago e di diletto, cosa della quale il pubblico erario non deve in alcun modo preoccuparsi. Coloro che amano il piacere del teatro debbono, si dice, pagarselo! Ecco il ragionamento o meglio il vieto paradosso sopra il quale trova alimento la resistenza passiva dei nostri legislatori, di fronte ad una questione che, qui in Italia segnatamente, s'impone non solo per la sua ragione artistica, sibbene per la sua ragione economica. La verità invece è questa: che il nostro patrimonio drammatico e musicale rappresenta una parte cospicua della nostra ricchezza nazionale e che, senza la tutela e l'opera dello Stato, questo patrimonio si assottiglierà via via e finirà col disperdersi completamente. Ciò avverrà specialmente e in modo più celere per il nostro teatro di musica il quale ha bisogno di forze ben maggiori che non ne occorrano al teatro di prosa.

Laddove poi si obbietti volgarmente che dell'arte, delle sue manifestazioni, del suo sviluppo, de' suoi progressi lo Stato non sa che cosa farne, allora chiederemo a quale utile fine si profonda il denaro de' contribuenti per mantenere cinque grandi scuole governative di musica; e perchè provincie e comuni mantengano, coll'aiuto dello Stato, licei e scuole musicali! E siccome tutte le arti sono sorelle e cospirano ai medesimi intenti, dimanderemo altresì perchè non si cancellino dai bilanci tutte le somme che si spendono in Accademie, istituti e scuole di pittura, scultura, architettura, in Mostre triennali di Belle Arti e in acquisto di quadri e statue, e perchè si bandiscano Consorzi per l'insegnamento del canto corale nelle scuole, e si spenda e si spanda per creare pittori, scultori, architetti, suonatori, maestri compositori e cantanti! Noi crediamo che il teatro lirico debba aspirare ad essere per l'arte melodrammatica quel che sono le gallerie per le arti del disegno.

La musica, a differenza della pittura, della scultura, e della architettura che si svolgono nello spazio, si sviluppa nel tempo; quindi non se ne possono esporre le produzioni stabilmente, ma occorre eseguirle volta per volta. La galleria musicale ha quindi un repertorio invece di un catalogo, ha cioè un numero di opere che bisogna poter comunicare al pubblico indipendentemente da qualsiasi criterio o ragione speculativa. Ora, siccome il teatro lirico non è soltanto un sacrario d'arte antica, ma pure una palestra d'arte contemporanea, quasi fosse insieme museo e galleria moderna, il suo repertorio deve cominciare dal

passato, traversare il presente e tendere le sue ricerche verso l'avvenire. Noi non possiamo pretendere che la speculazione privata abbia di mira il progresso dell'arte: è logico che gl'impresarî producano solo quei melodrammi che stimano essere in favore presso il pubblico in un dato momento, senza punto badare a quelle opere che meriterebbero una resurrezione, o a quelle che, ostili a prima giunta, dovrebbero riuscire più tardi accette e feconde. Il compito del teatro lirico viene quindi definito così: riparare alla trascuranza artistica inevitabile nelle imprese di speculazione privata, trascuranza per tutto ciò che non è di moda: rimettere in onore gli esempi di arte che possono giovare alla educazione intellettuale degli autori e del pubblico; favorire infine la produzione futura, secondo un certo ideale organico. Tutto questo, è evidente, non può farsi che col concorso assoluto e diretto dello Stato, il quale deve pensare che il teatro nazionale di musica distribuisce, sotto il punto di vista dell'arte, un certo genere speciale d'insegnamento, e che sovvenzionarlo e conferirgli una autonomia artistica vuol dire assicurare un pubblico servizio. Per l'Italia poi la questione, lo abbiamo detto, non è soltanto di alto decoro artistico, bensì di grande e imperioso interesse economico. La musica rappresenta od almeno ha sempre rappresentato una industria oltremodo notevole ed un elemento imponente di attività economica. Spendere un milione per la musica equivale a farne entrare altri cento! Trascurare il teatro vuol dire quindi continuare a disperdere il patrimonio artistico nazionale e non accrescere la pubblica economia.

L'autorevole opinione del Verdi, espressa in forma così decisa e convinta, ci ha indotti a questa non inutile digressione.

Ripigliamo con ordine.

A pochi giorni di distanza dalla lettera al senatore Piroli, il Verdi scrive la seguente:

« *Caro Luccardi,*

« Genova, 6 marzo 1869.

« È tanto tempo che volevo scriverti, ma asso-
« lutamente non ho avuto tempo finora nemmeno
« da respirare. Anche da che sono tornato da Mi-
« lano ho qui una folla di cose e di corrispondenze
« che non mi lasciano un'ora di pace. Tu saprai della
« *Forza del Destino* a Milano. È andata bene e
« continua ad andar bene. L'anno venturo quel dia-
« volo di Iacovacci ve la farà inghiottire per la
« quinta volta, come opera nuova e perchè vi sono
« due o tre pezzi nuovi. È certo che la sinfonia (se
« l'orchestra è buona) e il terzetto finale possono
« far buon effetto.

« Vado domani a S. Agata per respirare e non
« ricevere nè lettere nè giornali. Dammi tue notizie.
« La Peppina (1) ti saluta. Mille cose alla tua si-
« gnora e credimi sempre

« *Tuo aff.mo*
« G. VERDI. »

(1) Giuseppina Strepponi, la moglie dell'illustre Maestro.
Giuseppina Strepponi oggi è morta. Verdi ha perduto la sua diletta e fida compagna. Figlia di un compositore triestino, Felice Strepponi, autore di alcune opere oggi dimenticate, sebbene non prive di

In questa lettera il Maestro, dopo avere accennato alle modificazioni e aggiunte portate allo spartito, per la prima e forse unica volta esprime un giudizio sull'opera sua. Giudizio assai modesto invero che si limita a designare, come atti a produrre « buon effetto », due soli pezzi: il preludio e il terzetto finale. Troppo poco, davvero!

Ei si compiace, scherzando, della quinta riproduzione della *Forza del Destino* a Roma dove quest'opera ebbe sempre un popolo di ammiratori fedeli e appassionati. Ciò è tanto vero che gl'impresarî della Eterna Città ritennero ognora questo spartito come una specie di Arca di Noè, perchè i naufraghi che vi ricorsero vi trovarono una salvezza quasi sicura.

La Forza del Destino può considerarsi come l'ultima delle opere popolari del Verdi, di quelle, cioè, la cui musica divenne patrimonio universale. Dopo il *Trovatore* si può anzi dire che nessun altro melodramma del compositore italiano sia altrettanto penetrato nelle orecchie del popolo e vi sia così saldamente e genialmente rimasto. La popolarità della *Forza del Destino* è fenomeno del quale la critica cercherebbe invàno le ragioni. Ragioni non ve ne sono. Il popolo ha i suoi istinti come la scienza ha le sue leggi.

qualche merito, Giuseppina si era trovata in mezzo alla avventurosa vita dell'arte e del teatro fino da' suoi primi anni. A vent'anni appena nel 1835, ella aveva esordito al Teatro comunale di Trieste ed era giunta, come abbiamo veduto, alla Scala sette anni dopo, nel 1842, dopo una corsa trionfale attraverso i principali teatri della penisola. Esule dalle scene, quando la rinomanza che la circondava era pressochè gloriosa, non aveva serbato di quei suoi ricordi il menomo orgoglio. Il suo unico, vero, massimo orgoglio era quello di essere la moglie di Giuseppe Verdi.

Capo Decimonono.

Sommario. — L'emigrazione del Verdi all'estero. — Il *Don Carlos* a Parigi. — Una lettera di Giuseppina Strepponi. — Alcune « Note » interessanti. — L'ingranaggio del teatro dell'Opera. — Cause di ritardi. — La prima del *Don Carlos*. — Pareri discordi. — Morte dei due padri del Verdi. — Morte del Barezzi (nota). — Ciò che il Verdi scrive al Piroli da Parigi — Il *Don Carlos* e la critica. — Il libretto: suoi pregi e difetti. — Inavvertenza del Verdi. — Le sue parole in contradizione coi fatti. — Scuse e attenuanti. — Studio critico dell'opera. — Arte aristocratica. — Breve dissertazione. — Idee nuove. — Influenza d'ambiente. — La musica considerata come produzione commerciale. — Lotta di concorrenza in Francia. — Gluck, Weber, Cherubini, Sacchini, Cimarosa. — Una grande rivoluzione. — Il *Faust* di Gounod. — I successori: Thomas e Bizet. — Gli emuli del Verdi. — Il suo programma artistico.

L'emigrazione del Verdi all'estero, incominciata coi *Masnadieri* a Londra, (1847) poi con i *Vespri siciliani* a Parigi, (1855), ripresa colla *Forza del destino* a Pietroburgo, (1862) e continuata col nuovo *Macbeth* a Parigi, (1865), si affermava in modo solenne in questa stessa città con la rappresentazione del *Don Carlos*. Libretto, teatro, impresario, tutto era questa volta francese. Il libretto apparteneva alla forbita penna dei signori Mery e Camillo du Locle: il teatro era l'Opera, l'impresario o direttore responsabile, il signor Emilio Perrin. Il Verdi erasi recato a Parigi fino dal settembre del 1866, nella speranza di sollecitare con la sua presenza lo studio dell'opera e riuscire a metterla in scena prima del terminare dell'anno. L'attesa però fu lunga e non priva di molestie ed amarezze.

A questo punto crediamo opportuno inserire una graziosa lettera di Giuseppina Verdi.

« *Caro Luccardi*,

« Parigi, 12 ottobre 1866.
« Avenue des Champs Elisées, 67.

« I giornalisti hanno l'arte di impossessarsi di « una parola per formarne un volume, trasformando « la favola in storia e la storia in favola finchè pos- « sano riempire la pagina dei loro periodici. Così « fecero della salute di Verdi. Egli, come ella deve « ricordare, fu sempre soggetto ad incomodi di gola, « e sentendo decantare le acque di Couteretz nei « Pirenei come efficaci per tali indisposizioni, volle « approfittare di alcuni giorni di libertà per recar- « visi a fare una cura. Qui sta tutta la verità e « quanto siasi detto e possa dirsi di più o di meno « va messo nel numero delle FROTTOLE! (1) Frottole « la malattia di Verdi: frottola pur quella che io « fossi spedita a quelle acque per tentar la guari- « gione di gravissima malattia..... e, Dio sa, che « se vi È qualche cosa d'irregolare nel mio stato « fisico è l'aumento del peso e della circonferenza « della mia rispettabile persona!

« Verdi sta ora strumentando e facendo le prove « del *Don Carlos* che andrà in scena quando il com- « plicato ingranaggio delle ruote dell'Opera francese « sarà perfezionato al punto da poterle far girare

(1) Di una piuttosto grave malattia del Verdi si parlò non solo in quel tempo, dai cronisti parigini, ma si scrisse poi, affermandola, dai biografi contemporanei, compreso il Pougin.

« speditamente. Subito dopo la prima rappresenta-
« zione (1) ci metteremo in viaggio per l' Italia e ci
« fermeremo a Genova dove abbiamo preso e am-
« mobiliato un appartamentino per passarvi l' in-
« verno d'ogni anno. (2)

« Voglia, caro signor Luccardi, aggradire e fare
« aggradire alla sua signora i saluti rispettosi di
« Verdi e di

« GIUSEPPINA VERDI. »

« *P. S.* -- Non ho che il tempo per darti una
« stretta di mano, una *stretta ben stretta* e dirmi
« ora e sempre

« *tuo aff.mo*
« G. VERDI. »

Il « complicato ingranaggio » dell' Opera, come lo definisce esattamente la signora Verdi, funzionò infatti con tale lentezza che l'anno nuovo spuntò senza che il *Don Carlos* avesse per anco veduto le scene dell' Opera. Inoltre il 15 gennaio 1867 moriva a Busseto il padre del Verdi, e il triste quanto improvviso e inaspettato annunzio fu un nuovo inciampo all'allestimento dell'opera della quale l'autore

(1) Questa dichiarazione preventiva e spontanea smentisce risolutamente l'insinuazione d'un supposto rammarico e dispetto, in seguito al quale il Verdi avesse abbandonato, come avvenne di fatto, Parigi subito dopo la prima rappresentazione del *Don Carlos*.

(2) L'*appartamentino* a cui si allude è l'attuale superbo appartamento del palazzo Doria, dal Verdi in quell'epoca preso in affitto, NON COMPRATO, come dice il Pougin.

curava personalmente lo studio, non solo generale, ma quello particolare altresì dei singoli artisti. (1)

La sera dell' 11 marzo, finalmente, dinanzi alla parte più eletta del gran pubblico parigino, e con la presenza in teatro della famiglia imperiale, ebbe luogo la prima rappresentazione.

L'esito non corrispose alla aspettazione. I pareri furono discordi e la nuova opera non trovò quell'universale consenso che consacra la pienezza d'un successo teatrale.

Alcune righe che togliamo da una lettera del Verdi al senatore Piroli, in data 12 marzo 1867, esprimono in modo chiaro ed esatto l'impressione personale dell'autore su quell'avvenimento:

. . . .

« Iersera il *Don Carlos* non ebbe il successo che io sperava. Potrebbe darsi che nell'avvenire le mie esigenze fossero appagate, ma io non ho tempo d'aspettare e parto stasera per Genova... »

Quelle esigenze furono infatti appagate, più tardi, come or ora vedremo, ma non a Parigi.

Il pubblico e la stampa francese mantennero di fronte a questo spartito un contegno rispettoso,

(1) Quell'anno 1867 fu ben funesto al cuore del Verdi. Il 20 luglio seguente moriva a Busseto il Barezzi, il secondo padre del Verdi. Questi corse a Busseto e lo trovò morente: allora, come scrive il Lessona, « levati gli occhi si vide davanti aperto il pianoforte, il memore piano su cui aveva suonato le prime note. Spinto da un interior sentimento indefinibile scattò in piedi, mise le mani sui tasti e quelle stanze silenziose dove aleggiava la morte risuonarono ad un tratto del canto degli ebrei piangenti in ischiavitù la patria perduta.

« Il morente si scosse, aperse gli occhi, atteggiò il volto ad un sorriso e tentò di levare le mani come a benedire, susurrando: Oh mio Verdi! mio Verdi!

« Quelle furono le sue ultime parole.... »

nè ostile, nè benevolo. Tutti i più noti critici parigini si trovarono concordi (2) nel rimproverare al Verdi: di non aver saputo con quest'opera rimanere il maestro del passato e di non essere ancora quello dell'avvenire. Giudizio buono, ma rimprovero non giusto.

O perchè il Verdi avrebbe dovuto non procedere nella evoluzione dell'arte sua e, procedendovi, avrebbe dovuto correre di galoppo, anzichè camminare pacatamente e a passi misurati?

Dopo il *Ballo in maschera*, il Maestro non avea saputo continuare per la nuova via. Preso nella stretta del dubbio, pauroso forse di spingersi tropp'oltre e di perdere la propria tipicità, egli segna colla *Forza del destino* una sosta inaspettata. Con il *Don Carlos*, invece, le trepidazioni dell'avvenire e i rimpianti del passato sminuiscono di molto. L'autore del *Ballo in maschera* non muta le forme di quello, sibbene le svolge, le amplia, ne distende i contorni. Senonchè la grandiosità eccessiva del quadro rende codesto ampliamento un po' sconnesso e laborioso.

Il libretto dei signori Mery e Du Locle, se può dirsi assolutamente immune di quei volgari difetti che avemmo opportunità di deplorare più volte nei poeti italiani che scrissero per il Verdi, contiene un vizio essenziale di sostanza: la soverchia prolissità. Seguace attento e convinto delle leggi che regolano l'efficacia drammatica, è strano che il nostro Maestro non siasi avveduto di un vizio letterario da lui sempre condannato.

(1) Vi fu un solo ammiratore – Teofilo Gautier – che scrisse nel *Moniteur* un magnifico articolo nel quale affermò l'ispirazione del maestro italiano.

Parlando infatti dei libretti il Maestro ebbe a dire così: « Anzitutto la lunghezza del libretto ob-
« bliga il compositore a dedicarvi un tempo e una
« fatica enorme; da qui due guai: uno morale per
« l'artista e l'altra materiale per l'uomo. Per scriver
« bene occorre poter scrivere rapidamente, *quasi*
« *d'un fiato*, riservandosi poi di accomodare, ve-
« stire, ripulire l'abbozzo generale; senza di che si
« corre il rischio di produrre un'opera a lunghi in-
« tervalli, con una musica a mosaico priva di stile
« e di carattere. L'eccezione del Meyerbeer non
« regge; e d'altronde con tutta la potenza del suo
« genio anche il Meyerbeer dovè perdere un tempo
« lunghissimo per musicare i suoi libretti, e non
« potè evitare, nemmeno lui, quella slegatura di
« stile che ne' suoi capolavori apparisce talvolta così
« sensibile da farli credere quasi fattura di due dif-
« ferenti maestri. È inutile illudersi: la soverchia
« lunghezza d'un libretto nuoce sempre all'effetto
« generale d'un'opera lirica, sebbene affidata ad
« un compositore di genio! »

Ebbene, ad onta di questo suo aborrimento per le lungaggini poetiche, egli accettò e musicò nondimeno il libretto del *Don Carlos*, cadendo così nell'errore medesimo da lui previsto e, sino allora, evitato.

Per spiegarne il motivo conviene innanzi tutto riflettere che il Verdi scrisse il *Don Carlos* per l'Opera francese, teatro soggetto a speciali esigenze e tradizioni. Conviene pure riflettere che il Maestro, abituato ad essere il collaboratore, e più spesso l'ispiratore e il dominatore de' suoi poeti, si era trovato, in quella occasione, dinanzi a due noti poeti

francesi che rappresentavano per lui una specie di garanzia artistica dalla quale egli, chiedendo la modificazione del libretto, li avrebbe naturalmente liberati. Questo è probabile che il Verdi non abbia voluto, cosicchè, sebbene preoccupato dalla soverchia mole del libretto, lo musicò nondimeno da cima a fondo, senza omettere un solo verso. La fantasia del compositore si trovò per tal modo sottoposta ad una fatica immane di cui talvolta traspariscono i segni. Vicino però a quei momenti di stanchezza quanti mai altri ve ne sono pieni di vita, di forza, di vivida e bella spiritualità!

Fra le opere del Verdi, quella sulla quale la critica e il pubblico hanno maggiormente discusso è il *Don Carlos*. Rappresentato nelle più cospicue città d'Italia e dell'estero fu, a vicenda, posto sugli altari, come a Bologna, Milano, Parma; accolto freddamente a Roma, Napoli, Parigi e Londra. In mezzo a questa disparità di verdetti dove è che si rispecchia meglio la verità? Procureremo indagarlo.

Ascoltando la prima volta la musica del *Don Carlos* si osserva subito una costruzione del periodo, una modellatura della frase, una sfumatura di contorni per nulla simiglianti alle opere precedenti dello stesso autore. Qualche cosa di relativo si riscontra nel *Ballo in maschera*, sebbene la somiglianza rimanga tuttavia lontana, atteso specialmente la tanto maggiore ampiezza e imponenza della linea. Un altro elemento artistico concorre altresì ad allontanare la possibile analogia fra le due opere: questo elemento lo si rinviene nella veste squisitamente elegante di cui è intessuta la musica del *Don Carlos*. Così vestita la partitura assume un carattere

d'arte aristocratica del tutto nuovo. Su tale proposito è necessario spiegarci bene.

La frase « arte aristocratica » la si adopera oggi per definire una vera scienza dell'arte, una produzione tutta individuale, in opposizione perfetta all'arte intesa a fini sociologici, ossia all'arte popolare. Orbene, codesta arte, la quale non possiede gli elementi per penetrare profondamente nella vita intellettuale della società e stampare un'orma decisa nella coltura di un popolo, di una nazione, non è l'arte adoperata dal Verdi. Egli, servendosi di nuovi coefficienti, da lui creduti mezzi migliori di educazione nazionale, obbedì ad un impulso verso un bello artistico che suole manifestarsi, in certi periodi storici, desiderio latente e indeterminato nel popolo, forte e palese entusiasmo nello spirito creatore dell'artista. Ciò lo induce appunto a trasformare in un prodotto teatrale la confusa aspirazione di energie collettive. L'artista, come dice il Torchi, (1) non è in questo caso che l'anima che n'è più d'ogni altra scossa e che natura fornì del genio necessario per manifestare il pensiero dominante. È il cuore del popolo che batte all'unisono col cuore dell'artista: il pensiero sarà, nella specie, diverso ai tempi di Palestrina, di Lutero, di Händel, di Wagner; ma il processo di assimilazione, per parte dell'artista, è il medesimo. Che cosa sarebbe stata infatti l'arte di quei grandi, quando la sua eco non si fosse ripercossa nelle anime del popolo e non le avesse vivificate con sì intense commozioni?

(1) « Una giustificazione necessaria » (*Rivista musicale italiana*, Anno III, fasc. II).

Quei genî rappresentano l'idea dominatrice; però lo stimolo artistico che li guida è la voce segreta del popolo: è dessa che segna la via, ispira gli entusiasmi, conduce ai trionfi. Ma, intendiamoci, questo popolo non è la plebe, e quella è l'arte dei grandi! Laonde, se quest'arte aristocratica sarà accessibile al sentimento comune, vorrà dire che essa avrà risposto al suo scopo: di muovere cioè dalle forze collettive del popolo e a questo sempre dirigersi. Destinata, al contrario, ad esercitare la sua influenza sopra una cerchia ristretta d'intelligenze elette, dessa avrà un fine egoistico, individuale, e non potrà aspirare a vivere in mezzo al popolo.

Quando Verdi scriveva il *Don Carlos* per l'Opera di Parigi, l'ambiente era tale, pertanto, da suggerire all'artista l'alimento delle nuove idee fecondatrici? Nessun dubbio su ciò.

Sino a tutta la prima metà del secolo, allorquando l'Italia non aveva per anco conquistata la propria unità politica, e con essa nemmeno i diritti e i vantaggi della sua legislazione commerciale di oggi, la più importante e meglio accolta delle sue produzioni era la musica. In questa comprendiamo, beninteso, tutto il materiale dell'arte e della *virtuosità* teatrale, ossia opere, cantanti, compositori, concertisti, e suonatori che solcarono in quel tempo terre e lidi stranieri, lasciando per ogni dove traccie gloriose e geniali del nome italiano. Durante quel periodo della nostra schiavitù politica gli artisti furono una specie di pionieri, col mezzo dei quali l'Italia potè spargere i semi fecondi di quelle simpatie che raccolse poi al momento della sua redenzione politica.

Contro la importante invasione della musica italiana in Francia lottò strenuamente la Germania, la sola che per virtù somma de' suoi musicisti potesse ed avesse forza e ragione di farlo. La lotta, incominciata a Parigi sullo scorcio del secolo passato, duce e combattente massimo il Gluck — che non senza fatica potè vincere il nostro Picinni — continuò poi vivacissima nel primo periodo del secolo presente. D'allora in poi le sorti mutarono in favor nostro, quantunque il campione per la Germania fosse nientemeno che il Weber. Contro lui pugnarono bensì per l'Italia il Cherubini, il Sacchini e il Cimarosa, sino a che arrivò Rossini e poscia Bellini e Donizetti.

I fremiti incantatori della loro lira, cui si aggiunse più tardi quella del Verdi, non potevano tuttavia rimanere in eterno l'espressione della potenza musicale d'un popolo sopra quella degli altri tutti. Mentre l'Italia credeva infatti che la gloria accumulata dai suoi Grandi bastasse a conservarle l'antica supremazia, in Germania e in Francia si lavorava alacremente per trovare un tipo di opera lirica nazionale da sostituire a quella tuttora dominatrice dell'Italia.

Le cose, rimaste immutate sino oltre la metà del secolo, cambiarono faccia ad un tratto. Una grande rivoluzione si era improvvisamente compiuta in Francia da un sol uomo, meglio da una sola opera. Fenomeno senza precedenti nella storia musicale, il *Faust* apparve come sole polare, non preannunziato da nessun'alba, da nessuna aurora.

L'impressione di questa musica, in cui l'alta filosofia dell' idea estetica si sposa con grazia al

romanticismo del sentimento e alla vaghezza delle forme, fu immensa.

Da quest'opera parte tutta, diciamo tutta, la produzione musicale della Francia contemporanea, tanto che, oseremmo affermare, laddove Gounod non avesse scritto il *Faust*, Thomas non avrebbe guari composto *Mignon*, nè Bizet la *Carmen*.

Verdi, che dal 1855 non aveva più posto piede all'Opera, non poteva, ritornandovi nel 1867 dopo il *Faust*, non sentire il bisogno e le aspirazioni dei nuovi tempi. Dall'epoca dei *Vespri* egli erasi già inoltrato a gran passi verso le nuove vie dell'eccletismo moderno; non ostante, se notevole era il cammino che lo separava dalla sua produzione antecedente, molto rimanevagli ancora da farne per mettersi alla pari dei suoi due emuli stranieri: il Gounod e il Wagner. Ma questo ei non voleva. Sovranamente italiano nel sentimento, e incapace di rinunziarvi, egli giudicava possibile un solo progresso: quello di non isterilire la propria fantasia, vincolandola a preconcetti che lo vietassero di oltrepassare i confini dei nativi orizzonti. Italianità nel sentimento: eccletismo nelle forme: ecco il programma al quale il Verdi obbedisce scrivendo la musica del *Don Carlos*.

Capo Ventesimo.

Sommario. — *Don Carlos* e *Guglielmo Tell.* — La visione dell'arte nuova. — La lotta. — I segni dell'eccletismo. — Disparità di stile. — Pregi. — Una descrizione di Teofilo Gautier. — Difficoltà di esecuzione. — Angelo Mariani. — Il direttore « Principe. » — Il suo genio riformatore e il suo fascino sulle masse. — Aneddoti. — Il collaboratore di Verdi. — Il *Don Carlos* a Bologna. — Mariani dirige per la prima volta il *Lohengrin* in Italia. — Mistero! — La morte del Mariani. — I successori. — La decadenza del *Don Carlos.* — Verdi modifica la partitura. — Le due edizioni.

Il *Don Carlos* avrebbe potuto essere il *Guglielmo Tell* del Verdi; non lo fu per due motivi: primo, quello del libretto; secondo, perchè il suo autore era ben lontano dal pensiero di una creazione melodrammatica che fosse la sintesi della sua spiritualità musicale. Rossini, con il *Guglielmo Tell*, condensava anzitempo la somma di una forza creatrice di cui non sentiva più l'utilità; Verdi con il *Don Carlos*, non faceva che disporre la prima cifra d'una nuova speculazione artistica della quale presentiva l'arrivo imminente. Nel *Guglielmo Tell* non vi sono intenzioni future: la sua musica è principio e fine ad un tempo; è per questo che il *Guglielmo Tell*, scritto nel 1829, non ebbe continuatori. Il Rossini medesimo non potè ripigliarne le traccie. Il prodigio musicale del *Guglielmo Tell* sta appunto in ciò: che rappresenta un organismo d'arte completo, eppure infecondo, perchè plasmato sopra uno stile di cui esso è l'ultima parola.

Il *Don Carlos* comprende invece tutta un'intenzione nuova di arte, e la sua musica non è che la prima parola di uno stile adottato dal suo autore come guida di una produzione futura. Vi domina quindi un concetto riformatore di cui il Maestro ha una visione abbastanza chiara, non lucidissima però. Fra l'istinto, o per meglio dire il sentimento dell'artista e lo spirito ragionatore del musicista moderno, perdura ancora la lotta. I segni dell'eccletismo appaiono sempre più evidenti, sebbene non contemperati da quell'equilibrio che deriva soltanto dalla certezza assoluta di ciò che si vuole e di ciò che si fa. Fra la semplicità eloquente delle vecchie cantilene e la ricercatezza delle nuove forme melodiche è un'alternativa pressochè continua. Alternativa, sebbene minore, si osserva altresì negli accompagnamenti orchestrali i quali appariscono talora avviluppati in una rete fittissima di mezzi armoniosi, tal'altra si manifestano invece con le note sembianze dell'antica euritmia verdiana.

Queste disparità risultano maggiori nei primi due atti, minori negli altri. Vi sono nondimeno scene fuse con mirabile accordo di disegno e di colore, Quella dell'*Auto da fe*, per esempio, è considerata giustamente una delle più drammatiche ispirazioni del Verdi. Teofilo Gautier, col suo stile pittoresco, così la descrive: « Alla festa notturna « e al ballo delle perle succede un *auto da fe* sulla « piazza di Vallodolid. Questo quadro è magnifico « e giammai l'ispirazione di Verdi ascese più alto. « I rumori del popolo, il canto dei frati, la marcia « del corteggio, tuttociò forma un insieme solenne

« e formidabile. Filippo s'avanza sotto un baldac-
« chino, in mezzo alle fanfare e ai clamori. Il fumo
« delle cataste ove le vittime si torcono, sale verso
« il cielo azzurro e vi forma delle nubi sinistre;
« tutta la corte assiste alla terribile cerimonia;
« mancarvi sarebbe far dubitare della purezza della
« propria fede. »

Il *Don Carlos*, per il carattere aristocratico dello stile, e per quel non so che d'indeterminato che apparisce talvolta a motivo della disparata modellatura del contenuto melodico e della sua veste sinfonica, è una delle opere le più difficili a dirigersi. Ed ecco una ragione precipua delle sue differenti fasi sul teatro. A Parigi l'esecuzione riuscì accurata, ma fredda.

Il compianto maestro Mariani, che aveva accompagnato il Verdi a Parigi, non poteva darsi pace dell'insuccesso del *Don Carlos* e ne apponeva tutta la colpa alla esecuzione. « Lo farò rappre-
« sentare e lo dirigerò io a Bologna — soleva dire
« agli amici — e allora vedremo! »

Angelo Mariani era considerato in quell'epoca il direttore principe, il direttore genio! L'orchestra italiana, sotto di lui, erasi infatti trasformata. Prima del Mariani, i direttori, riputati anche i più valenti, si erano limitati ad ottenere dall'orchestra esattezza, equilibrio, intonazione, ossia le qualità indispensabili ad una buona esecuzione. Con lui la orchestra si elevò ad un tratto alla missione di interprete, di collaboratrice vera del pensiero e del sentimento dell'autore. S'intende bene ch'era il Mariani che indovinava, raccoglieva e faceva suo questo pensiero per trasfonderlo alla sua orchestra

con una spontaneità e celerità di trasmissione addirittura straordinarie. Ricordiamo un fatto, mirabile nella sua semplicità e che vedemmo ripetuto parecchie sere di seguito. Egli dirigeva appunto il *Don Carlos*, al teatro di Sinigaglia, nell'agosto del 1868, coll'orchestra però del Comunale di Bologna. Dopo il famoso *duetto dell' Amicizia*, alla formidabile perorazione orchestrale che chiude l'atto, il pubblico acclamante chiedeva costantemente ad alte grida il *bis* e il *tris* anche di quella stupenda sonorità; ebbene non eravi sera nella quale il Mariani non cambiasse lì per lì, il ritmo della cadenza e che l'orchestra non obbedisse, come un sol uomo, al mutamento improvviso, seguendo le agitazioni nervose della bacchetta magistrale con una puntualità ed una perfezione stupefacenti. A proposito del *Don Carlos* si può dire veramente che la riforma portata dal Mariani nelle orchestre italiane abbia avuto con quest'opera il suo adattamento completo.

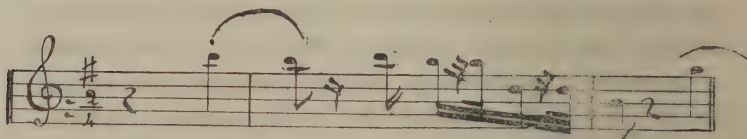
L'esecuzione del *Don Carlos* a Bologna valse al Mariani quasi tanta gloria quanta al Verdi medesimo, poichè, lo si può scrivere senza ombra di esagerazione, Mariani fu in quella circostanza il collaboratore di Verdi. Affidandogli la voluminosa partitura l'autore non dissimulò al direttore e amico i suoi timori, fondati principalmente sulla soverchia mole della musica e sulla poco felice composizione delle danze. Ai timori espressi dal Verdi, Mariani rispose: « Lasciami fare e vedrai che nessuno si accorgerà « della lunghezza dell'opera; quanto alle danze spero « di cavarne fuori qualche cosa... e forse, chissà, « che non riusciremo a strappare anche un *bis!* »

E il Mariani mantenne la parola. Fra i ricordi teatrali dell'ultimo quarto di secolo, questo del *Don Carlos* a Bologna è uno dei più cari.

L'entusiasmo di quella memorabile stagione teatrale fu sincero, intenso, clamoroso, continuo, tanto che alla dodicesima rappresentazione si gridava più che alla prima! È vero che cantavano allora nel *Don Carlos* la Stolz, una delle ultime regine del canto, la Destin, il Capponi, e il Cotogni, natura superba di artista e possessore di una delle voci più belle e omogenee che abbiano deliziato i pubblici del nostro tempo.

Nondimeno il successo vero e grande era proprio della musica e della interpretazione mirabile del Mariani.

Citeremo un solo esempio eloquentissimo. In uno dei ballabili dell'opera lo stacco del motivo si afferma così:

Orbene il Mariani immaginò di mutare quel primo accento *in terra*, portandolo invece *in aria*, così:

L'effetto fu prodigioso! Quel ballabile, mercè la ingegnosa modificazione, divenne una delle cose più geniali e applaudite del *Don Carlos*.

Mariani, del resto, era sempre così; lo studio dell'effetto e del buon gusto egli lo addensava sopratutto nei punti scadenti e meno determinati della partitura; non già, come è consuetudine degli odierni direttori, nei pezzi, nei periodi, nelle frasi dove l'autore ha, egli per il primo, sentito e indicato chiaramente l'effetto voluto. Era codesto studio, guidato da un intelletto d'arte squisitissimo, quello che costituiva la grande superiorità di lui e gli dava la certezza piena della interpretazione.

Al Mariani, padre così teneramente amoroso della nostra produzione musicale, debbono il Wagner e le sue opere il loro ingresso trionfale in Italia. Per tutti coloro che conoscevano l'italianità sconfinata de' suoi sentimenti d'artista e la sua immensa ammirazione e amicizia per il Verdi, apparve, più che inverosimile, incredibile, l'improvviso cambiamento del Mariani a tutto favore del Wagner e delle sue opere; ma per i pochissimi che possedevano la chiave della sua bell'anima, quel repentino germanismo, da cui il povero Mariani sembrò furiosamente invaso, non destò alcuna sorpresa!

Oggi, dopo trent'anni, non è più il caso di rimuovere le ceneri d'un fuoco spento, e far parlare un morto che non vuole essere disturbato; ciò che preme far sapere è che il *Lohengrin*, condotto e diretto dal grande artista a Bologna, e poi subito a Firenze, apparve una tale meraviglia che non si trovò alcuno, nemmeno fra i più accaniti oppositori del Wagner, che non rimanesse preso dalla magia artistica di quella esecuzione.

E, notisi, che allorquando si seppe che il *Lohengrin* sarebbe venuto in Italia sotto gli auspici del

Mariani, tutti, anche gli ammiratori, si strinsero nelle spalle e non ebbero fede in quella impresa artistica. La musica del Wagner, si disse, non può trovare nel direttore del *Don Carlos* il suo interprete vero: il temperamento dell'artista italiano è in aperta opposizione a quello del compositore tedesco: sono due genî che non arriveranno mai ad intendersi! Eppure il miracolo avvenne: Il Mariani indovinò ogni più sottile e meno chiaro pensiero del Wagner, arrivando perfino a oltrepassare, quasi, le intenzioni e le aspirazioni subbiettive dell'autore, creando e ottenendo effetti nuovi, rimasti tradizionali d'allora in poi.

Con la esecuzione del *Lohengrin*, Mariani fece assurgere l'orchestra italiana a livello delle più celebrate orchestre della Germania, della Francia e del Belgio. Egli non sopravisse però che poco a quei suoi giorni gloriosi: sì spense quasi improvvisamente, spezzato da un male che non perdona mai a coloro che troppo amarono quaggiù. L'amore che di lui rimase fu immenso. Rarissime volte il pianto dei superstiti cadde con maggiore sincerità sulla memoria d'un grande artista.

L'opera lasciata dal Mariani era ormai completa: dessa era così bene determinata da renderne agevole la continuazione. Le orchestre di Genova e Bologna, questa ultima sopratutto, erano divenute, mercè lui, organismi saldi e completi, atti ad essere guidati con un filo alle più splendide vittorie dell'arte. Ai successori del Mariani si apriva quindi spianata e facile la via; nondimeno, caso strano, successori veri non ve ne furono. Il maestro ravennate, che ebbe pure vicino a sè tanti e bravi

giovani, non lasciò un allievo, nemmeno un imitatore degno di lui.

Il *Don Carlos*, sollevato dal Mariani agli onori del trionfo, dopo la morte di quel grande direttore, entrò in un periodo di lenta decadenza che perdura tuttora. L'opera, che per due o tre anni era passata bella e vittoriosa dinanzi ai pubblici di Milano, Bologna, Parma, Sinigaglia ed altre città, cominciò ad apparire lunga, austera, pesante. Nemmeno i quattro o cinque punti, nei quali il Mariani trasportava sempre il pubblico all'entusiasmo, conservarono l'antico fascino. Eppure le tradizioni non erano lontane, e vivevano, e vivono tuttora, parecchi dei maestri direttori che udirono il *Don Carlos* diretto da quel sommo interprete. Ciò nonostante la bella partitura del Verdi non riconquistò, fino ad ora, il pieno favore dei pubblici, e nessuno dei maestri che la diressero dopo il Mariani riuscì ad infonderle una sola vampa del sacro fuoco di cui quegli ne aveva scaldato il colossale organismo.

Di tale sminuito favore dei pubblici l'autore si accorse e si preoccupò, e pensò ripararvi riprendendo la partitura e recandovi notevoli soppressioni. Questo lavoro di assottigliamento il Maestro lo aveva anzi incominciato subito dopo la prima rappresentazione di Parigi. L'effetto però era rimasto il medesimo.

Sulla fine del 1882 il Verdi si decide persino a ridurre il *Don Carlos* in quattro atti, e lo annunzia al senatore Piroli in data 3 dicembre di quell'anno, così:

« ... Io lavoro,... ma lavoro in una cosa pres-
« sochè inutile... Riduco in 4 atti il *Don Carlos*
« per Vienna. »

Come si vede, l'autore non aveva fiducia nel risultato del suo lavoro; tuttavia, mercè quella coscienza scrupolosa d'artista, alla quale egli non venne mai meno, non abbandonò il *Don Carlos*, come non aveva abbandonato il *Macbeth* e il *Simon Boccanegra*.

Il *Don Carlos*, ridotto, non ebbe però maggior fortuna, anzi perdè la poca rimastagli ancora. La soppressione dell'atto primo, bellissimo, e delle danze, di cui il Mariani aveva fatto così geniale creazione, non poteva invero giovare a migliorare le sembianze di quest'opera, tanto che dopo Vienna rarissimi furono i teatri che accolsero la nuova edizione ridotta. Oltre quelle del *Macbeth* e del *Boccanegra*, esistono oggi anche le due edizioni del *Don Carlos*, delle quali la Casa Ricordi dispone a vicenda, secondo i casi.

Intanto queste tre opere attendono ancora la loro resurrezione teatrale alla quale hanno per molti aspetti diritto; assai più delle altre due questo diritto lo vanta il *Don Carlos*, una delle concezioni verdiane le più nobili e poderose.

Capo Ventesimoprimo.

Sommario. — Le opere del Wagner in Italia. — Entusiasmi esagerati. — Reazione ingiusta. — I partigiani delle due scuole. — « Codini e avveniristi. » — Wagnerismo. — Conseguenze. — Gl'imitatori. — Arrigo Boito e il suo *Mefistofele*. — La nostra arte nazionale. — Le provocazioni della stampa ultramontana. — Annunzio d'un'opera nuova. — Lettera del Verdi al Piroli. L'*Aida*. — Le prime impressioni. — Natura ed arte. — Le leggi della commozione estetica. — Come compone il Verdi. — Le due fasi. — Importanza della strumentazione. — Idee del Verdi sull'argomento. — L'istrumentale dell'*Aida*. — Il fascino della parola cantata.

Accennammo poc'anzi come il distacco improvviso del Mariani dal Verdi aprisse la strada dell'Italia alle opere del Wagner. L'arrivo del riformatore tedesco fu salutato allora con sfrenato entusiasmo da quella parte aristocratica di pubblico, frequentatrice assidua dei concerti classici, dei trattenimenti mattinali, dei saggi dei licei e di tutte le varie palestre più o meno accademiche.

Questo pubblico, in genere più intelligente che non sinceramente appassionato, non troppo disposto per istinto e per abitudine ai forti e grandi entusiasmi, smanioso però di averne le sembianze, si afferrò con ambo le mani alle lunghe chiome di Lohengrin e insieme al mistico cigno navigò per l'oceano delle musicali meraviglie.

Tutto ciò era bello, nobile, grande, e la causa n'era più che giusta; soltanto che, come sempre accade allorquando si prova il bisogno di apparire più commossi di quello che veramente non siasi,

in questa foga improvvisa di entusiasmi artificiosi e mutuati, la misura andò facilmente perduta; e così non appena si volle venire a degli inopportuni confronti, si trovò che il giustacuore di Rigoletto era orribilmente convenzionale, le camelie di Violetta erano intristite, e via via tutto il vecchio arsenale lirico italiano era divenuto improvvisamente scialbo e scolorito vicino alle fulgenti armature dei cavalieri del San Graal e alle nudità olimpiche della mitologia scandinava.

La esagerata ammirazione verso quella nuova forma di arte provocò naturalmente una non meno esagerata reazione, così che fra i partigiani della vecchia scuola italiana e quelli della moderna scuola germanica la lotta si accese vivissima. Alle cortesi discussioni nelle private comitive, a quelle più accese e clamorose dei pubblici ritrovi si aggiunse la polemica giornalistica, quasi sempre aspra e talvolta aggressiva addirittura.

Questi due partiti, non contenti di avere principî e sentimenti, per loro stessi abbastanza marcati e decisi, vollero designarsi l'un l'altro, a simiglianza delle fazioni politiche, con dei motti significativi; e così, mentre i fautori del Wagner chiamarono i fedeli alle tradizioni italiane cogli epiteti di *cabalettisti*, *pedanti, codini*, questi alla loro volta additarono gli avversari con quelli di *germanisti* e di *avveniristi*. Tale parola anzi fece fortuna e rimase per parecchi anni nel piccolo dizionario delle frasi alla moda.

A onore del vero devesi dire, che se dalla parte degli apostoli wagneriani si spinse al feticismo una fede che non si sentiva, dall'altra si

ostentò, con non minore impudenza, un disprezzo e un indifferentismo che si era ben lungi dal poter provare. Ridire le fasi e le vicende di quella guerricciuola di gusto e di temperamento, che non avea da nessuna parte base di giustizia, sarebbe lungo ed ozioso, e davvero non ne vale la pena.

La vicenda che non vuol esser dimenticata è la grande, la importante rivoluzione che la comparsa delle opere dèl Wagner in Italia produsse nello svolgimento della nostra vita musicale.

Come in tutte le grandi rivoluzioni il bene e il male fu moltissimo, e buone e cattive del pari le conseguenze. Gl' imitatori, attratti dalle abbaglianti forme del nuovo melodramma, furono colti da subitanea vertigine, tanto che nel volger di pochi anni noi assistemmo al pietoso spettacolo di giovani e vigorose intelligenze dibattentisi fra le gagliarde esuberanze d'un sentimento istintivo e le illusioni fallaci d'un'arte oltremodo metafisica e trascendentale di cui nessuno mai, dopo il Wagner, seppe abbracciare l' idealità e renderne la poetica vaghezza.

Eppure, in mezzo a tanta rovina d' ingegni allucinati, vi fu chi seppe salvarsi, non solo, ma sollevarsi altresì ad una non comune altezza e atteggiarsi per un momento, quasi ad antagonista del compositore tedesco. Arrigo Boito, con il suo *Mefistofele*, fece volgere infatti sopra di sè gli occhi stupiti del mondo musicale e sembrò destinato ad essere il precursore del classicismo lirico in Italia. Perchè queste speranze venissero poi così inopinatamente defraudate è una equazione di cui il solo Boito conosce la x misteriosa!

Intanto però la nostra grande arte nazionale, personificata in Giuseppe Verdi, veniva ad essere indubbiamente colpita con l'arrivo del nordico cigno sulle scene italiane. La critica sana e spassionata non poteva a meno di deplorare il silenzio del grande Maestro in un momento artistico di così grande importanza. La stampa germanica cominciava già a scoccare le sue freccie. Si ricordavano le antiche gare trascorse fra musicisti italiani e tedeschi. Si citava volontieri il Gluck per avere agio di porre in evidenza le sue vittorie sopra il nostro Piccinni. Si rammentava il Rossini, senza però dimenticare il Mozart e segnatamente il Weber e il suo *Freischutz*, un modello di sentimento e di forma scritto nel 1821, vale a dire otto anni prima del *Guglielmo Tell*. Tutto questo si scriveva, naturalmente, a proposito del Wagner e della sua riforma musicale.

Anche in Italia il nucleo degli ammiratori del Wagner andava allargandosi e le sue prime opere cominciavano ad acclimarsi.

Ciò non avrebbe potuto nè dovuto ferire in nessun modo l'orgoglio di un grande artista, quale il Verdi, laddove, in fondo a questa montante marea di entusiasmi ultramontani, egli non avesse temuto di vedere affondarsi la vecchia arca musicale italiana.

Le cose erano a questo punto, quando in una lettera con la data del 16 luglio 1870 il Verdi così scriveva al Piroli... « vi dissi però che sono occu-
« pato. Indovinate?... A fare un'opera pel Cairo???
« *Auff!* Io non andrò a metterla in scena perchè
« temerei di restarvi mummificato, ma manderò

« una copia dello spartito e riterrò l'originale pel « Ricordi... »

Ed ecco infatti che un anno appresso, ossia nel dicembre del 1871 (1), dalla patria dei Faraoni l'eco di un nuovo trionfo verdiano si ripercuote in Italia.

L'*Aida*, apparsa in Italia nel 1872, non precedette che di qualche passo il movimento evolutivo del gusto contemporaneo. A questo suo melodramma il Verdi, come abbiam visto, non era venuto e giunto ad un tratto; egli ne aveva già intuito, cercato, e tentato le forme nel *Ballo in maschera* e nel *Don Carlos*, senza ottenerne però la desiderata sembianza. Le aspirazioni del Maestro erano pur quelle del popolo, senonchè entrambi tuttora indecise. Il Genio sentiva l'alito del tempo, pur non riuscendo a trarne elemento di vita piena e sicura per le sue creazioni. Le correnti ultramontane, sopratutto wagneriane, penetrate allora in Italia, avevano agitato soverchiamente il mite e sereno aere del nostro clima artistico; era quindi necessario che, fra le intemperanze esotiche e le flemme indigene, un largo soffio di arte nazionale riconducesse l'azzurro agli orizzonti. Quell'azzurro apparve in tempo con l'*Aida*.

La vecchiaia del Verdi, si disse allora, (2) non poteva presentare più luminoso tramonto. I giovani compositori sapevano omai ove guardare e dirigersi: le nubi erano diradate: la stella polare

(1) L'*Aida* fu rappresentata la prima volta al Cairo il 24 dicembre 1871; esecutori principali: la Pozzoni, la Grossi, Mongini, Steller, Medini, Costa.

(2) Il Verdi aveva in quel tempo 58 anni.

brillava in alto indicante agli incerti la via. Eppure l'*Aida*, che avrebbe potuto rimanere, almeno per qualche tempo, il codice della giovane scuola, non bastò a trattenerne le avide e irrequiete fantasie e condusse una parte del pubblico all'aberrazione di credere il Verdi perfino un complice del Wagner e supporre che l'*Aida* non fosse che una deviazione del sentimento italiano verso le fonti metafisiche del germanismo puro! (1)

L'errore cadde però ben presto e un giudizio, pressochè universale, consacrò l'*Aida* una delle più elette espressioni della sentimentalità lirica italiana impersonata nel genio del suo autore.

La *natura* è nell'*Aida* certo meno originale, meno spontanea, meno rigogliosa di quella del *Rigoletto*, del *Trovatore* e della *Traviata*; ma l'arte quale incarnazione poetica ha trovato là dentro!

Con il *Don Carlos* e con l'*Aida* il Verdi elevò il linguaggio musicale dal medio ceto all'alta aristocrazia, in guisa però che l'improvviso spostamento non alterasse in verun modo le leggi della commozione estetica. Ora, una di tali leggi, certo la principale, consiste nel rispetto massimo alla voce umana la quale, musicalmente parlando, è un istrumento sì; ma un istrumento meraviglioso in cui è compendiata l'*espressione poetica* della parola, cosa che non esiste per gli altri istrumenti.

Il conseguimento di codesta espressione poetica costituisce quindi il vero lavoro spirituale dell'artista.

(1) Su questo argomento ci fermeremo lungamente quanto prima.

E il Verdi ha fatto sempre così. Egli divide il suo lavoro in due fasi ben distinte: (1) lavoro di pensiero e lavoro di compilazione; così che egli non prende la penna se prima non ha completamente immaginato e costruito mentalmente tutta la parte vocale o cantabile dell' opera, ed anche, a un dipresso la forma istrumentale. Una volta, questa prima fase, tutta spirituale, era la più lunga; oggi invece è divenuta la più breve. Dacchè il principio sinfonico ha invaso il melodramma, il lavoro della istrumentazione è divenuto in conseguenza oltremodo lungo e laborioso, Infatti il Verdi, che ha potuto concepire in soli pochi mesi, da cima a fondo, la musica dell'*Aida*, dell'*Otello* e del *Falstaff*, ha dovuto poi impiegare qualche anno a porre in ordine ciascuna di quelle partiture: lavoro questo a cui ha soggiaciuto sempre un po' a malincuore. Tuttavia non si può dire che egli non abbia trattata e curata la parte sinfonica delle sue ultime cinque o sei opere con minore sapienza e dottrina tecnica dei compositori stranieri, chè anzi vi ha aggiunto una sobrietà e un buon gusto difficilmente superati.

Ricordiamo che un giorno, a proposito della vantata bontà ed efficacia di un'opera, allora molto in voga, il Maestro ebbe a dire: « Non vedo l'ora « che cessi questo sistema da parte del pubblico « di occuparsi della fattura istrumentale di un'opera. « Sono cose che tutti i maestri sanno fare o che « almeno dovrebbero saper fare. Tempo addietro « scrissi al Ricordi che mi avesse avvertito qualora

(1) Siamo in grado di garantire la verità di tale affermazione.

« gli fosse capitata un'opera con un cattivo istru-
« mentale... Chissà, se si riuscisse a trovarvi della
« buona musica!... L'istrumentale bello non consi-
« ste, del resto, nella varietà ed eccentricità degli
« effetti: esso è bello *quando significa qualche*
« *cosa!* »

A questo fine mirò il Verdi nell'*Aida*, e potè in tal modo non essere sopraffatto dal fuorviamento della moderna sensibilità artistica e schivare lo spirito falso dell'epoca. Ecco perchè la fattura squisitamente elaborata dell'istrumentale della *Aida*, ricco quant'altri mai di accoppiamenti e di combinazioni foniche vaghissime, non disturba affatto l'orecchio dell'ascoltatore. Per ammirare l'aristocratica eleganza del tessuto sinfonico, e rendersi conto del significato logico e naturale devoluto all'orchestra occorre pertanto dedicarvi una particolare attenzione, distogliendola con fatica dalla scena dove la parola cantata esercita, per sè stessa, un fascino quasi continuo. Le citazioni atte a provare il perenne svolgimento cantabile della idea sarebbero innumerevoli: si potrebbe quasi dire che nessun pezzo dell'*Aida* ne rimarrebbe escluso. E non solo i pezzi e i periodi ebbero dal Maestro codesto, diremo così, *italiano* trattamento, sibbene le frasi e i piccoli frammenti vocali i quali rivelano una cantabilità e una intenzione melodica così attraente da lasciare vivo il desiderio dell'accennato spunto. I recitativi di Amneris, per addurre un solo esempio, hanno un'andatura così leggiadramente euritmica da invitare la voce dell'ascoltante a rievocarne il ricordo con la stessa compiacenza che si proverebbe canticchiando una nota e deliziosa

romanza. Cosa questa sopratutto cara a noi italiani, educati ad amare nella musica ciò che possiamo rammentare e ripetere.

I giovani compositori, anche di molto ingegno, i quali credono invece di cercare il pensiero nella tecnica dell'arte e di saperlo ritrovare in una realtà obbiettiva al di là della propria immaginazione, esprimendolo fuori di quelle forme sensibili dov'è nascosto e gli è lecito e bello manifestarsi, mostrano di non avere una scintilla di quel sacro fuoco che è vita ed anima dell'opera d'arte.

Capo Ventesimosecondo.

Sommario. — Storia dell'*Aida*. — La prima rappresentazione al Cairo. — Arrivo dell'*Aida* a Milano. — I suoi esecutori alla Scala. — Trionfale viaggio dell'opera. — Da Milano a Perugia. — Lettera del Verdi. — L'*Aida* a Roma. — Altra lettera. — Entusiasmi napoletani. — Al Teatro Italiano e all'Opera di Parigi. — La critica francese. — Un articolo del Reyer. — Contestazioni. — A proposito del *Don Giovanni*. — Verdi imitatore del Wagner! — Parallelo critico.

La storia dell'*Aida* è tanto nota ormai che non vale ripeterla. Diremo soltanto che, oltre una gloria universale, essa fruttò al suo autore un premio finanziario oltremodo cospicuo. Il vicerè di Egitto, Ismail Pachà, che ne fece richiesta al Verdi per l'inaugurazione del Teatro Italiano del Cairo, pagò infatti per quest' opera la somma di lire

150,000 delle quali 50,000 alla firma del contratto a Parigi e 100,000 a Milano alla consegna della partitura.

Il Kedive avrebbe gradito assai che il Maestro si fosse recato al Cairo per assistere alle prove ed alla esecuzione dell'opera, e per vincere la riluttanza dell' autore offerse denaro, onori, titoli; ma ogni insistenza fu vana: il Verdi aveva deciso di non andare — lo abbiamo veduto — e non andò.

La prima rappresentazione dell'*Aida* al Cairo, sebbene orbata della presenza dell' autore, riuscì una vera e grande solennità artistica. Due noti critici, Ernesto Reyer dei *Debats* e Filippo Filippi della *Perseveranza* che vi assisterono, scrissero in quella circostanza una serie di articoli che il Reyer raccolse e pubblicò poi in Francia col titolo: « Notes de musique » e il Filippi stampò in Italia in un volumetto « Musica e musicisti. »

Dal Cairo a Milano l'*Aida* impiegò appena sei settimane, tanto che potè esservi rappresentata la sera dell'8 febbraio 1872. L'esito fu addirittura trionfale: l' interpretazione stupenda, quale forse non si avrà mai più. Basti dire che le due donne erano la Stolz e la Waldmann, due tedesche degne d'essere poste a fianco delle celebri cantatrici italiane d'un tempo; gli altri erano il Fancelli, padrone della più bella voce di tenore uditasi in quest'ultimo quarto di secolo; il baritono Pandolfini, un attore-cantante magnifico, e il Maini, un basso fenomenale per la potenza del suono e l'efficacia dell'accento.

Da Milano l' *Aida* proseguì il suo trionfale viaggio, fermandosi prima a Parma, poi in Ancona

e quindi a Perugia dove ottenne una delle sue più geniali e brillanti esecuzioni. Dirigeva l'Usiglio e vi cantavano la Pozzoni, la Waldmann, l'Anastasi, il Moriami (1) e il Maini.

A proposito delle rappresentazioni fortunatissime dell'*Aida* a Perugia, è notevole, per molti rispetti, una lettera scritta in quel tempo dal Verdi al Luccardi.

« *Caro Luccardi*,

« S. Agata, 18 agosto 1872.

« Il Maestro Usiglio non è mio scolaro (io non « ho mai veramente dato lezioni a nessuno) (2) e « non lo conosco che per averlo visto una sola « volta a Napoli.

« Non so nulla officialmente per l' *Aida* a Roma, « perchè io non me ne sono occupato, nè me ne « occuperò, ma sento dire che si darà. Si darà male « perchè Iacovacci è un impresario a suo modo e « perchè a Roma il teatro Apollo è stato così trascu- « rato che ora non è a portata di dar bene un'opera!... « Vedrai che non si saprà fare a Roma quello, « soltanto quello che si fa ora a Perugia. Addio.

« G. VERDI. »

La profezia fu verace. L' esecuzione dell' *Aida* a Roma riuscì inferiore a quella di Perugia. Fu in tale circostanza che la Pozzoni mutò improvvisamente

(1) Il Moriami, francese d'origine, era cantante pieno d'anima e di fuoco. Purtroppo la sua carriera fu brevissima.

(2) Ciò smentisce la generale leggenda sopra taluno dei supposti allievi del Verdi, fra i quali il noto maestro Muzio, citato come tale dal Pougin e da altri.

le sorti di Aida in quelle di Amneris, lasciando troppo vivo desiderio dell'impareggiabile Waldmann di cui Perugia fu una delle ultime città che ne udisse i poderosi e drammatici accenti. (1)

L' *Aida* non fu mai, del resto, veramente fortunata a Roma. Una cosa o l'altra le venne sempre meno per raggiungere la desiderata perfezione. Ce ne avverte altresì un'altra lettera del Verdi al Luccardi.

« *Caro Luccardi*,

« Genova, 21 marzo 1873.

« Ti ringrazio di cuore degli auguri che mi « fai perchè so che me li mandi sinceri e che par- « tono dal cuore. Grazie.

« Vedo da alcuni giornali che dell'*Aida* se ne fa « scempio a Roma. Vale a dire, una sera si taglia « un pezzo, un'altra sera un altro pezzo, chi canta, « chi non canta... Che, insomma, non è più l'opera « intatta che ho scritto io, e che è stata eseguita « fin qui con scrupolo, e sempre, e dapertutto.

« Ti prego, perchè so che tu sei franco e sin- « cero, di dirmi come sono le cose, e dirmi tutto « tutto... ben inteso che questo resterà fra noi e che « tu non sarai mai nominato; mai mai, mai!... (2)

« Scrivimi subito. »

« *Tuo*

« G. VERDI.

(1) Maria Waldmann divenne poco dopo la duchessa Massari, avendo sposato il giovane duca di tal nome a Ferrara.

(2) Non è la prima volta, lo abbiamo veduto, che il Verdi incarica il Luccardi d'informarlo sopra la esecuzione delle sue opere a Roma; il che vuol dire che il Maestro, contrariamente a quanto si è supposto e detto, non ha mai perduto di vista i suoi lavori, e li ha seguiti amorosamente da per tutto.

In Italia il *maximum* del successo l' *Aida* lo raggiunse a Napoli dove le rappresentazioni di quest'opera suscitarono esultanze frenetiche di cui il Verdi deve serbare incancellabile memoria.

*
* *

Nell' aprile del 1876 l' *Aida* venne posta in scena, coll' assistenza personale del Verdi che la diresse per tre sere, al Teatro Italiano di Parigi, ed ivi accolta con vivo e sincero entusiasmo. « Ho « veduto delle belle signore, scriveva allora il pub- « blicista Caponi *(Folchetto)* da Parigi alla *Perse- « veranza* di Milano, asciugarsi le lagrime che fa- « cevan loro versare le grida di dolore d'Aida, e « ho veduto dei *vieux viveurs* commuoversi e non « trovar, direi quasi, modo di star tranquilli udendo « il « Morir sì pura e bella » del Masini. »

Eppure da quel giorno, e malgrado il festevole clamore levatosi in Parigi attorno allo spartito verdiano, l' *Aida* dovè aspettare ancora quattro anni per varcare le soglie dell' Opera dove finalmente penetrò il 22 marzo 1882. Il ricevimento fu splendido, superiore ad ogni aspettativa. Direttore, orchestra, cori, cantanti si emularono in una nobile gara per coadiuvare il Maestro in questo suo grande trionfo. L'ammirazione del pubblico parigino non subì, questa volta, restrizioni e sottintesi; i suoi tributi vennero anzi offerti con tale spontaneità e universalità da prendere l'aspetto di una vera dimostrazione nazionale in onore del Maestro italiano.

La critica parigina, dinanzi alla imponente bellezza della musica e all'intenso entusiasmo da essa sollevato, sentì spuntarsi le proprie armi, quelle stesse con le quali avea tentato sovente ferire la riputazione artistica del Verdi; nondimeno le lodi, generalmente parche, furono tributate un po' a malincuore e con una cert'aria di sussiego e di condiscendenza, quale si suol prendere dagl'ipercritici e dagli aristarchi del giornalismo dinanzi ad un giovane autore di belle promesse.

Il Reyer, per esempio, in uno de' suoi articoli, parlando della evoluzione iniziata dal Verdi con l' *Aida*, così scriveva: « Ah! non mi si dica ora: « Verdi vive nel più completo isolamento e resta « assolutamente indifferente ad ogni opera nuova, « ad ogni nuovo sistema. Mi si assicurava qualche « anno fa che egli non aveva mai letto il *Don Gio-* « *vanni*. È possibile, ma l'ha letto dipoi e forse « è andato anche più in là. È certo che le opere « di Riccardo Wagner gli sono famigliari e quelle « di Berlioz parimenti. Deve anche aver studiato « gli spartiti di Meyerbeer ed essersi reso ragione « dei procedimenti di Gounod che non sono quelli « del primo venuto. I suoi studi in questi diffe- « renti generi non erano forse che abbozzati, quando « scrisse il *Don Carlos*, oggidì essi sono molto « avanzati, se non assolutamente completi. »

Poche righe, ma che formano una bella somma di giudizi inesatti ed anche di spropositi!

Sproposito invero è la balzana affermazione che il Verdi non abbia, se non assai tardi, fatto conoscenza col capolavoro del Mozart. *Folchetto*, nelle sue *Note* al libro del Pougin, narra a proposito di

ciò il seguente aneddoto. « Il *Don Giovanni* fu
« messo in scena alla Scala nel 1814 dal Lavigna
« maestro di Verdi, e con qualche interruzione lo
« si rappresentò quasi per un anno intero, tanto
« ne fu grande il successo. Orbene, nelle serate
« che Verdi usava passare in casa del Lavigna,
« dopo aver conversato per qualche tempo, questi
« immancabilmente finiva col dire: Giuseppe, ve-
« diamo un poco il *Don Giovanni*, e mettendosi
« al pianoforte lo suonava prima e poi lo analiz-
« zava. La cosa durò per tutto l'anno, tanto che
« alla fine Verdi, per dirla chiara, non ne poteva
« più del *Don Giovanni*. Lo sapeva a memoria,
« lo ammirava, lo rispettava, ma ne ebbe una indi-
« gestione che durò per molti anni. Altro che non
« averlo mai letto o averlo letto più tardi! »

Con quale filo conduttore poi il Reyer va dal *Don Giovanni* all' *Aida* — e viceversa — non sappiamo davvero. Bizzarra è poi la dichiarazione che il Verdi con l' *Aida* sia andato « *forse anche più in là* » del *Don Giovanni!*

Se con quel *più in là* il Reyer ha voluto invece attribuire all' *Aida* un significato di superiorità, allora, francamente, riconosciamo l'espressione assai improvvida. Il *Don Giovanni*, scritto nel 1787, non può servire di pietra di paragone per stabilire un giudizio sopra un'opera di un altro grande maestro, scritta circa un secolo dopo. Tanto varrebbe paragonare l'*Orfeo* del Gluck col *Parsifal* del Wagner, o l'*Olimpiade* del Pergolese col *Guglielmo Tell* del Rossini!

Riguardo alla « famigliarità » del Verdi con le opere del Wagner e del Berlioz, è certo che con

quell'allusione si mira evidentemente ad infliggere al Verdi un vizio d'imitazione ch'egli non ebbe mai, od almeno una affinità di rapporti artistici che, a nostro avviso, non possono sussistere fra i due compositori. E, poichè le parole del Reyer ce ne porgono invito, risponderemo all'accusa con un succinto parallelo critico fra il Verdi e il Wagner.

Capo Ventesimoterzo.

Sommario. — Il melodramma del Wagner e quello del Verdi. — Storia del melodramma wagneriano. — Il concetto del Wagner. — La leggenda trasformata in dogma. — Cristoforo Gluck. — I germi dell'arte nuova. — Analisi delle opere del Wagner. — La sua idea fissa. — Wagner poeta, letterato, oratore. — Verdi artista per istinto. — Differenze fra i due artisti. — Punti di partenza e d'arrivo. — Studio critico comparativo. — Le tre parti distinte dell'ultima esplicazione wagneriana. — Il sistema del *leit-motiv*. — Le due melodie. — Il modo di trattare le voci. — Il monologhismo e dialoghismo della scena wagneriana. — L'arte trascendentale del Wagner e quella umana del Verdi. — Riassunto. — Wagner giudicato da Verdi.

Il melodramma del Verdi e quello del Wagner, benchè quasi contemporanei, hanno diversità essenziali di sentimento, di metodo, di figurazione, di forma e d' intendimenti.

La storia del melodramma wagneriano è breve e manifesta.

Essa incomincia dal *Rienzi* e finisce con il *Parsifal.* Fra queste due opere, che possono dirsi la

genesi e la sintesi intellettuale del compositore tedesco, stanno il *Vascello Fantasma*, il *Tannhauser*, il *Lohengrin*, il *Tristano e Isotta*, i *Maestri Cantori* e la *Tetralogia*: non più di nove o dieci melodrammi in tutto; ben poco come numero, molto come valore. Il cammino che percorre il Wagner per arrivare alla meta è segnato da pochi termini miliari: fra l'uno e l'altro di essi havvi sempre un lasso non breve di tempo: la sosta è però feconda, e i risultati si rivelano ad ogni e nuova susseguente creazione.

Wagner, artista per coscienza, dona all'arte tutto sè stesso, a lei chiedendo in cambio tutte le sue più intime ed arcane bellezze, e queste non come mezzo di piacere e diletto, sibbene come fine di un concetto eminentemente ideale, filosofico e patriottico altresì. Provato fino da' suoi primi anni alla scuola del dolore e delle sofferenze umane, il Maestro tedesco sentì tumultuare dentro di sè tutto l'orgoglio e l'audacia che accendeva gli antichi Bardi Teutonici: sentimenti che accoppiati ad un intelletto poderoso e ferace, gli diedero la fiducia e la forza di compiere il grande proposito.

Si trattava di dare alla Germania un melodramma-lirico nazionale, cosa che nè il Mozart, nè il Weber e meno ancora il Meyerbeer avevano saputo fare. Si trattava in pari tempo di raggiungere questa altissima meta, conservando e rispettando gelosamente istinti e tradizioni popolari, facendo divenire dogma quello che sino allora non era stato che leggenda. Un suo grande predecessore — il Gluck — era stato il solo che avesse presentito l'ardito concetto e vi avesse posto mano

fortemente con i mezzi di cui quegli poteva allora disporre. L'*Armida*, l'*Alceste*, l'*Orfeo*, racchiudono infatti i germi vigorosi dell'arte nuova; ma, vi difettano il complesso delle forme, nonchè l'ampiezza e la continuità del pensiero. Ciò il Wagner comprese e lavorò alla riscossa. Al fine propostosi non giunse tuttavia così presto.

Nella sua prima opera *Rienzi*, il fervore giovanile della fantasia conserva una decisa preponderanza e lo stile largo, euritmico, vago e pomposo, arieggia non poco quello del Mozart e del Weber.

Solo nel *Vascello Fantasma* il programma del riformatore comincia a svolgersi: lo stile è ancora lontano dal riflettere l'uomo; ma qua e là appariscono frequenti, specialmente nell'atto primo e nell'ultimo, i sintomi caratteristici del Wagner futuro.

Il *Vascello Fantasma*, come opera d'arte è la più indefinita, e, sebbene meno delle altre designi la schietta individualità del suo autore, è pur quella dove il fervore e la verginità della fantasia abbiano espansioni più scorrevoli e melodiose. Spontini, Rossini, Weber, e perfino Donizetti, vi fanno sentire le loro voci: nondimeno in mezzo a questo coro vario e discorde domina un alito di fantasia innovatrice che colpisce, sorprende e fa presentire il dimani splendido e radioso del *Lohengrin* e del *Tannhauser*.

Dinanzi a queste due opere che racchiudono, come pensiero e come forma, un complesso superbo di pregi musicali, qualunque altro compositore ne sarebbe rimasto pago, fiducioso di avere raggiunto, o d'essersi per lo meno assai avvicinato,

il tipo ideale del melodramma lirico. Il Wagner invece non si contenta dell'opera sua nè come musicista, nè come apostolo di una grande idea. Il desiderio di maggiori voli lo accende e lo slancia nelle sconfinate regioni di quell' idealismo transumano verso il quale ei librasi poi audacemente con il *Tristano e Isotta*, i *Maestri Cantori*, le quattro opere che compongono il ciclo dell'*Anello del Nibelungo,* e da ultimo con il *Parsifal*.

A questa meta suprema il Wagner arriva dopo un viaggio artistico abbastanza lungo e laborioso, di cui egli aveva però già fissato l' itinerario. Ei non ha nulla che lo spinga nel suo cammino: non frenesie avide di pubblici, non tentativi impazienti di emuli, non sollecitazioni di critici; eppure egli cammina, cammina sempre cogli occhi fissi alla meta, come un predestinato, come un fatalista. Forte della sua fede, fedele al suo programma, egli non è soltanto musicista e compositore, ma poeta, letterato, oratore, che plasma da cima a fondo le sue produzioni e le illustra con la penna e con la parola. In questo eccesso di fede e di sentimento personale egli non sente alcun rispetto per i suoi emuli passati e contemporanei dei quali sdegna e disconosce il «facile e semplice» lavoro, tutto assorto, com'egli è, dalla difficile e complicata opera sua. Noi lo vediamo, poeta, immaginare i suoi drammi, indagando nel romanticismo tedesco e nella mitologia scandinava fatti, leggende, miti, misteri, fantasie; noi lo sentiamo, musicista, infondere soffi poderosi di vita passionata, ai fantastici e mitologici eroi de' suoi poemi; noi lo leggiamo, letterato, ne' suoi dotti articoli combattere alteramente

in difesa della sua idea; noi lo ascoltiamo finalmente oratore sulle scene del teatro di Bayrutth, predicare e commentare il concetto trascendentale della sua musica e dire pomposamente al pubblico della sua Germania: eccovi un'arte nazionale: da me e per me voi avete oggi l'orgoglio di possederla!

Egli non si cura, non si occupa, non chiede al popolo pubblico il suo parere, poichè è lui che lo ha già anticipatamente formulato, dettato, imposto.

Il Verdi, a differenza del Wagner, è anzitutto un artista per istinto. Esso infatti fu musicista come Raffaello e Correggio furono pittori, come Donatello e Bartolini furono scultori, e come furono poeti l'Ariosto e il Monti. Ei non fu nè filosofo, nè speculatore; volle essere soltanto un grande artista. E così, mentre il Wagner ragiona e filosofeggia coll'arte sua e impone ai pubblici il raziocinio e la filosofia trascendentale della sua musica, Verdi raccoglie invece la poesia del popolo nelle sue vive manifestazioni e al popolo la rende col fascino di canti e melodie di cui la miglior prova fu appunto l'immensa popolarità. Soltanto che, dal Verdi de' suoi primi tempi a quello dell'*Aida*, fermiamoci qui per ora, corre la medesima distanza che separa il Wagner del *Rienzi* da quello della *Trilogia*, cioè un uguale e progressivo movimento da parte di entrambi nel campo speculativo dell'arte propria. Questo non significa bensì che, se la somma del cammino percorso è presso a poco la stessa, uguale parimenti ne sia il valore. I due compositori muovono, è vero, quasi contemporaneamente da due punti diversi, per strade di uguale

lunghezza, ma divergenti e convergenti a una meta disparata.

Dato lo spirito e la natura artistica tanto diversa dei due Maestri, era naturale che del tutto dissimili e differenti ne fossero le manifestazioni.

Wagner ha indubbiamente preceduto il Verdi e i tempi suoi, immaginando una forma d'arte, della quale il gusto popolare non avea, quarant'anni or sono, il più lontano sentore. Sotto questo aspetto la riforma del Wagner ha una importanza ed una originalità assolutamente superiore. Questa riforma portata dal Wagner nel melodramma lirico, se ha il merito indiscutibile della paternità, e nel terreno delle discipline scientifiche può e deve essere riconosciuta come una vera scoperta, non crediamo tuttavia possa avere una lunga resistenza sul teatro. Riteniamo infatti la riforma ultima del Wagner fondata troppo sul concetto individuale del suo autore. Questo individualismo inevitabile, naturalmente, laddove trattisi d'un prodotto artistico nuovo e originale, assume nella *Trilogia* e nel *Parsifal* sembianze così vaporose e transumane da renderne lunga, e difficile l'assimilazione al sentimento comune.

Nella *Trilogia,* come in genere in tutta l'ultima esplicazione wagneriana, la critica trova tre parti distinte: la parte descrittiva: la parte narrativa e la parte istrumentale. Ciascuna di queste tre parti possiede una fisonomia propria; eppure, insieme riunite, per un vero miracolo di arte esse giungono a costituire un organismo completo e di una unità indiscutibile. Fenomeno questo peculiarissimo nella musica e che ha diritto ad essere attentamente studiato.

Nella parte descrittiva il Wagner dimostra il massimo vigore dell'artista: oseremmo dire che in questa parte il Maestro di Bayreuth supera tutti i suoi emuli passati e contemporanei. E, come in tutti i fatti umani che assurgono verso la sublimità, il Wagner si attiene ad un sistema semplice e chiaro: quello del *leit-motiv*, di cui egli si vale con accorgimento profondo, applicandolo frequentemente, ma ampliato e svolto con una ricchezza affascinante di mezzi varî e poderosi. Naturalmente egli ha bisogno, per ben raggiungere lo scopo, di argomenti ove la fantasia dell'artista abbia libertà piena e sconfinata e possa con facilità rievocare, non solo il personaggio, ma i luoghi, le cose, le situazioni con le quali è nato il *leit-motiv*. A tal fine il mito serve mirabilmente il Wagner, come non lo potrebbe mai l'argomento umano, il dramma storico e passionale.

Qualora invero si rifletta alla distanza enorme che divide il Maestro del *leit-motiv*, ossia il poeta lirico descrittivo dal dottissimo, ma farraginoso narratore melopeico, risorge nella mente la vecchia ipotesi, che il Wagner non abbia, cioè, mai posseduto la vena melodica. Ipotesi, non occorre dirlo, assurda nel senso assoluto che si è voluto attribuirgli dai nemici del Wagner, non priva di fondamento però, laddove si voglia esaminarla sotto un punto di vista relativo.

Che l'invenzione melodica non si rinvenga nel Compositore tedesco è un'accusa ingiusta agevolmente smentita, in mancanza anche di altro, dalla sola e geniale presenza del *leit-motiv* emanante indubbiamente da una sorgente melodiosa: soltanto rimane a vedersi e misurarsi la capacità della sorgente.

Ora, che questa possa dirsi ricca, o almeno tale da reggere soltanto il paragone con l'antica fonte da cui dilagò fluente per oltre mezzo secolo l'onda melodica del genio verdiano, nessuno oserebbe affermarlo. Il feticismo degli ammiratori del Wagner risponde, che a lui sarebbe riuscito facile scrivere quelle « tenui e scorrevoli cantilene », ma ch'esso preferì la qualità alla quantità, trattando la melodia come un'altra poesia dell'anima, sollevandola e rendendola così meno accessibile al contatto del volgo. La risposta, sebbene acuta, non basta per concedere gratuitamente al Wagner un merito di cui non esiste la prova. La sua cosidetta melodia, segnatamente nelle sue ultime opere, consiste sempre in un tema il cui contenuto idealogico fondamentale non raggiunge quasi mai le otto battute, e che acquista una densità organica solamente quando viene affidata all'orchestra la quale lo svolge a dismisura con infinita varietà di contrapunti e di imitazioni da lungo tempo famigliari all'erudita e luminosa fantasia del Maestro tedesco. Di questi temi, una gran parte appartiene alla famiglia del *leit-motiv* che campeggia sovrano nelle partiture del Wagner, e l'altra parte è legata anch'essa da una parentela intima di cui sono evidentissimi i segni.

Basta infatti esaminare da cima a fondo la *Trilogia* per trovare con una paziente evocazione tutte le affinità più o meno intime allaccianti i vari temi di essa, nonchè di altre partiture a quella precedenti. Fa d'uopo inoltre considerare come, non volendosi anche tener conto di codesta uniformità di fisonomia, il contenuto melodico vero delle opere del Wagner diviene una somma assai modesta,

qualora da essa si vogliano detrarre le frasi e i passaggi, aventi una certa euritmia di figurazione e di suono, intrecciantisi in modo mirabile allo stupendo discorso sinfonico che domina e avvolge quasi sempre l'azione

L'esiguità del prodotto melodico apparisce più evidente allorquando debbasi desumerlo, almeno come noi l'intendiamo, dall'istrumento vocale. Checchè possa dirsi in contrario, è un fatto che il Musicista tedesco non dedica mai le cure e l'amore necessari alla voce umana, istrumento ch'egli trascura anche perchè non lo conosce tanto esattamente quanto gli altri istrumenti.

Del resto è facile convincersene esaminando la tessitura vocale delle varie parti della *Trilogia,* e segnatamente quelle di Brunilde, di Sigmund e di Wotan, addirittura iperboliche!

Havvi poi un altro guaio che sminuisce l'effetto delle voci in queste opere ultime del grande riformatore e pone il cantante del teatro wagneriano in una inferiorità assoluta di fronte a quello del teatro italiano e di tutto il teatro straniero in generale. Questo guaio è l'isolamento quasi perenne della voce, il monologhismo e il dialoghismo persistente della scena wagneriana spinta ad una inesorabilità di convenzioni peggiori di tutte le antecedenti. L'effetto delle voci unite è canone antico quanto il mondo, e di cui nessun Wagner dell'universo può disconoscere l'uso e l'utilità; e pazienza ancora se egli avesse sostituito al duetto, al terzetto, al quartetto, al contrapunto vocale in genere il largo intervento del coro, di questo immenso e stupendo organo umano a cui la storia del teatro lirico deve tante pagine

gloriose. Invece nella *Trilogia* non abbiamo nulla, o quasi, di tutto ciò: cioè non unione di masse canore, non combinazioni contrapuntistiche di singole voci. (1) L'orchestra è tutto: è dessa l'essenza, la vita, l'anima, la protagonista del dramma.

Lo stesso *leit-motiv* non riesce ad elevarsi alla voluta altezza descrittiva, se non quando l'orchestra se ne impadronisce, lo muove, lo culla, lo agita, lo sobbalza fra le onde poderose del suo oceano sonroo.

È ben per questo che il il *leit-motiv* del Wagner è un sistema individuale che non può servire se non a lui; ed è fortuna poichè, guai se così non fosse o cessasse di essere!

Quanto trascendentale e idealmente speculativa è l'arte del Wagner, altrettanto plastica, umana è quella del Verdi; quanto poco il Wagner s'interessa delle tendenze e del gusto de' suoi contemporanei; altrettanto il Verdi ne accetta l'influenza, ne assorbe e ne respira l'aria; quanto meno il Wagner si preoccupa del maggiore o minor grado percettivo dei pubblici, e della loro più o meno viva espressione di gradimento; tanto più ne tien conto il Verdi.

Così, mentre il Wagner basa la sua sovranità teatrale sul principio sinfonico; il Verdi fonda invece il proprio regno sul principio melodico. Ad onta di ciò entrambi invadono scambievolmente, benchè a rari intervalli, l'altrui territorio; senonchè l'invasione del Verdi nel campo sinfonico non aggiunge che poco alla sua gloria, mentre l'invasione

(1) S'intende che le rarissime eccezioni non hanno importanza.

del Wagner nel campo melodico procura a questi le sue più grandi e legittime soddisfazioni teatrali. Il che, se può costituire una inferiorità per il Verdi, destituisce però della sua ragione precipua il sistema melodrammatico del Wagner.

Chiudiamo questo breve studio con un giudizio dello stesso Verdi sopra il suo illustre emulo e contemporaneo: « Wagner! genio musicale su-
« periore. Arrivò come il Paganini, in mezzo a vi-
« cende difficilissime. Copiò la musica dopo avere
« scritto il *Tannhauser*. Ebbe disinganni atroci: per
« esempio avendo portato alla Commissione del-
« l'Accademia di musica di Parigi il suo *Vascello*
« *Fantasma*, l'opera venne rifiutata e gli fu chie-
« sto invece se avesse voluto venderne il libretto!
« Wagner ha diritto ad essere annoverato fra i
« grandissimi! La sua musica, per quanto lontana
« dal nostro sentimento, fatta eccezione pel solo
« *Lohengrin,* è musica dove c'è vita, sangue e
« nervi: dunque è musica che ha diritto di restare.
« Egli mostrò di sentire il patriottismo dell'arte in
« modo eccezionale. Spinse il suo feticismo fino a
« scrivere musica con un programma di arte pre-
« stabilito. Questo preconcetto gli nocque. Del re-
« sto il male non è venuto da lui, bensì da' suoi
« imitatori. »

Capo Ventesimoquarto.

Sommario. — Verdi e Berlioz. — I tre modelli classici della sinfonia. — *La Dannazione di Faust.* — Le aspirazioni e le illusioni del maestro francese. — Mancanza della facoltà inventiva. Differenze fra il Berlioz ed il Wagner. — Giudizio del Verdi sul Berlioz. — La polemica col Reyer continua. — Una nota sul Paganini. — Un giudizio dell'Hanslick. — La nuova fraseologia dell'*Aida*. — La musica e i suoi rapporti colle altre energie dello spirito umano, — La novità è sempre relativa. — Il bello naturale. — Età della musica. — La teoria della instabilità nell'arte. — La grande vitalità dell'*Aida*.

Il Reyer non si compiacque soltanto di attribuire al Verdi aspirazioni di parentela col Wagner, ma perfino col Berlioz. Dove e quali sieno le traccie, anche debolissime, di simile parentela o *famigliarità*, come la chiama il Reyer, non sappiamo scorgere. Se l'insinuazione non fosse partita da un critico francese, e per giunta colto e autorevole, bisognerebbe quasi supporre che chi la lanciò conoscesse ben poco l'arte del Verdi e meno ancora quella del Berlioz.

Questo insigne musicista, meno fortunato del suo illustre successore Feliciano David, è riconosciuto come il creatore della musica sinfonica in Francia.

Al Berlioz, e al suo ingegno oltremodo avido e innovatore, la Francia deve infatti i tre modelli classici della sinfonia drammatica, della sinfonia romantica, e dell'ode sinfonica. Al secondo di questi generi appartiene *La dannazione di Fausto*

il suo capolavoro. Spirito fiero e insofferente il Berlioz sdegnò sempre concessioni che, sebbene aspiranti alla universalità, fossero in contradizione con la rigidezza della sua natura tipica d'artista. Adoratore della sua fede, egli si gittò con straordinaria baldanza e spavalderia nel romanticismo letterario e musicale, attingendo, a vicenda, la forza delle sue immagini in Virgilio, Gluck, Weber, Beethoven, Shakespeare, Goethe, Byron, Hugo, presumendo di strappare ad ognuno di questi un lembo del loro involucro artistico o discuoprire un segreto della loro grande anima. *Benvenuto Cellini*, *Beatrice e Benedetto, La presa di Troia*, le sue migliori partiture, sebbene contengano alcuni brani di bella melodia e di forte sentimento drammatico, non sono in sostanza se non la continuità d'una illusione di cui egli sognò sempre indarno gl'ideali elevatissimi. L'illusione era quella di potere edificare in Francia la stessa opera gigantesca che il Beethoven aveva eretta in Germania. Dicemmo: illusione, in quanto che al Berlioz mancava specialmente la facoltà inventiva, ossia l'elemento essenziale che solo ha virtù di tradurre in fenomeno vero di arte le fantasie del pensiero.

Valore intrinseco spirituale nella musica del Berlioz non ve n'ha infatti che pochissimo. La melodia, questo *punto zampillante* che è la vita, la forma prima della musica, esiste nel pensiero del Berlioz, ma soltanto come debole germe; non mai come principio, soggetto, sostanza della sua produzione.

La musica del Berlioz, sopratutto eccentrica, si esplica generalmente in un artificio continuo in cui la ricchezza degli episodi istrumentali, talvolta

meravigliosa, prende da sola aspetto e sembianza di concetto e come tale s'impone all'attenzione dello ascoltatore, sorprendendolo senza persuaderlo, stupefacendolo senza commuoverlo.

Il Berlioz, come il Wagner, ebbe il merito d'un concetto innovatore ch' egli non riuscì però a esattamente determinare, dando carattere e fisonomia decisa alle proprie immagini. Pertanto, mentre il Wagner ha la visione chiara e perfetta dei suoi ideali, e dei mezzi coi quali intende raggiungerli, il Berlioz va, e va invece per proprio conto, abbandonandosi a tutte le stranezze e bizzarrie suggeritegli dalla sua smania irrequieta dell' inesplorato e dell'ignoto. In una parola, se il Wagner potè talvolta sembrare un mito, il Berlioz lo fu addirittura.

Esclusa, come vedemmo, l'esistenza di rapporti e parentele di arte fra il Verdi e il Wagner, la possibilità di tali legami fra il Verdi e il Berlioz diviene pressochè assurda.

Ecco il giudizio che il Verdi ha dato del Berlioz: « Grande artista, ma uno di quegli artisti ec-
« centrici, veri *flagelli* che bisogna lasciar passare!
« Egli era così cattivo che avrebbe detto male di sè
« stesso, qualora avesse saputo di far dispiacere a
« qualcheduno. Arrivato alla gloria, in gran parte
« con le forze del suo ingegno poderoso, non ebbe
« rispetto per coloro che lo aiutarono, compreso il
« Meyerbeer, che gli fu benefico, e che il Berlioz
« ricambiò d'ingratitudine.

« Il solo contemporaneo che rispettò fu Paga-
« nini che del resto se l'era meritato. » (1)

(1) A proposito del Paganini trascriviamo quest' altro giudizio interessante del Verdi, sul celebre violinista.

Il Reyer concede finalmente al Verdi l'onore di avere studiato gli spartiti del Meyerbeer e del Gounod e di averlo sopratutto dimostrato con l'*Aida*. Ci guarderemo bene dal porre in dubbio gli studi del Verdi sopra questi autori; osserveremo soltanto che per tentarne la dimostrazione sarebbe stato meno difficile, specialmente rispetto al Meyerbeer, di citare il *Don Carlos* in luogo dell'*Aida*.

In quest'opera il Verdi ha, secondo noi, proprio nulla di comune co' suoi contemporanei. La novità delle sagome, o meglio dell'abito di cui sono vestite le idee melodiose dell'*Aida*, appartiene tutta alla immaginazione fervida e alla libera fantasia del Maestro che l'ha cercata e potuto trovarla nei rapporti complicati degli elementi musicali e nelle loro infinite e sottili combinazioni.

« Non c'è arte — dice giustamente l'Hanslick —
« che come la musica sprechi sì presto tante forme.
« Modulazioni, cadenze, progressioni d' intervalli e
« successioni armoniche si consumano talmente in
« cinquanta, anzi in trent'anni, che il compositore
« intelligente non può più servirsene ed è costretto
« a trovare una fraseologia nuova. »

Questa fraseologia il Verdi ha trovato precisamente e l'ha adoperata nell'*Aida*; e per farlo, egli non ha avuto bisogno del Wagner, del Berlioz, del Meyerbeer, e nemmeno del Gounod; la sua cultura,

« Paganini era un vero genio. Nessuno dei concertisti moderni può paragonarsi a lui. Il suo talento d'artista era straordinario: straordinaria la sua erudizione e la sua fantasia: straordinario il suo meccanismo. Egli sul violino faceva delle cose incredibili. Un giorno, invitato a pranzo da un amico questi gli fece trovare sul tavolo un violino invitandolo di « fare qualche cosa » Paganini, seccato, afferrò il violino, e con una prodigiosa posizione prese sulle quattro corde quattro *la* all'unisono con un sol colpo d'arco! »

la sua esperienza, il suo buon gusto, la sua abilità, la sua immaginazione, il suo genio infine gli sono bastati.

Naturalmente, la musica, essendo anch'essa una manifestazione dello spirito umano, non può sfuggire ai rapporti con le altre energie di esso, ossia con le condizioni contemporanee delle scienze, delle lettere, delle arti. Nella relatività di codesti rapporti il contatto in qualche punto è sempre inevitabile, separato però dalle convinzioni individuali dell'autore.

Orbene, a codeste convinzioni il Verdi, lo dicemmo, non è venuto meno neppure nell'*Aida*. In essa domina pertanto sempre sovrana la melodia rinforzata altresì dall'armonia disposta sopra nuove e molteplici basi: ambedue riunite, mosse da nuovi ritmi e colorite da gradazioni sonore più vaghe e diverse.

La musica — si è brillantemente detto — fa come la natura, che ad ogni autunno infracida un mondo di fiori dai quali ne nascono altri nuovi. Veridica sentenza, soggetta nondimeno ad eccezioni. Sebbene il musicista non abbia modo di trovare per l'arte sua il modello che garantisce alle altre il loro carattere definito e la percettibilità del loro soggetto, egli può tuttavia cercare nella immaterialità dell'arte propria una sembianza che più si avvicini al bello naturale. Allora, anche senza l'assoluta garanzia che il suo fiore non infraciderà, il musicista può ragionevolmente sperare che l'essenza e il profumo di quello non svaniranno facilmente nè presto.

Non v'ha dubbio che fra le grandi forme musicali, l'opera è alla sua volta la più complessa,

la più convenzionale, e quindi la più soggetta a perire; senonchè fa d'uopo aver rispetto alla qualità dell'opera e al periodo nel quale fu scritta. La musica, a differenza delle altre arti che furono grandi nell'antichità, e che oggi lottano per riconquistare quel glorioso passato, conta appena quattro secoli di vita vera e nota, come arte. L'Hanslick che nella sua « Opera moderna » ha rinunziato alla bella credenza della immortalità, ha pure scritto così : (1)
« Non v'ha dubbio che la musica ebbe presso i
« popoli antichi una influenza molto più imme-
« diata che presentemente, perchè appunto l'uma-
« nità, nei suoi gradi primitivi di cultura, è molto
« più vicina ed abbandonata all'elementare di tutte
« le cose, che più tardi quando la coscienza e il
« libero arbitrio entrano nel loro diritto. A questa
« suscettibilità naturale prestò abbondante soccorso
« lo stato speciale della musica nell'antichità greca.
« Essa non era arte nel senso che noi v'annettiamo.
« Suono e ritmo agivano in una quasi isolata sus-
« sistenza per sè e rappresentavano poveramente
« il posto delle forme ricche, ingegnose che co-
« stituiscono la musica moderna. Tutto ciò che è
« noto sulla musica di quei tempi si può riassu-
« mere con certezza in un'azione puramente sen-
« suale, ma in compenso raffinata in questa restri-
« zione. Musica nel significato moderno, artistico,
« non esisteva nell'antichità classica, altrimenti non
« si sarebbe perduta per lo sviluppo delle età
« seguenti, più della poesia, della scultura, della
« architettura. »

(1) *Del Bello nella musica* (Milano, Stabilimento Musicale Ricordi).

La teoria della instabilità, se ha trovato fino ad oggi conferma negli esempi dell'antico melodramma, ancora così bambino, non può asserirsi che continui a trovarla ancora rispetto ad alcuni esempi del melodramma moderno, nei quali contenuto e forma, materia e lavoro, immagine e idea sono fusi insieme in bello e arditissimo connubio.

Ciò noi vediamo appunto nell'*Aida*. La natura artistica del lavoro, e il suo valore intrinseco spirituale, ci appaiono tali da non essere facilmente offuscati e distrutti da altre nuove susseguenti forze dell'attività musicale da venire. La storia, del resto, c'insegna che tutte le volte che lo spirito umano volle cercare il bello musicale in certe elucubrazioni troppo subbiettive, là dove non è possibile rinvenirlo, esso non giunse ad ottenere che un ristretto consenso e dovette rifarsi da capo. Una prova l'abbiamo nelle magnifiche piramidi vocali degli antichi fiamminghi cadute appunto per eccesso della loro altezza e del loro peso.

L'*Aida* è dunque quella, a nostro avviso, fra le opere del Verdi che, meglio d'ogni altra, possieda quell'alito moderno e quel battito di polso poderoso che il pubblico sentirà e chiederà mai sempre in teatro. Ad onta pertanto dell'impulso pericoloso che pubblico ed artisti provano generalmente verso il nuovo nella musica, è lecito supporre che la speranza, se non della immortalità — ciò che non è umano — almeno della longevità di quest'opera, non rimanga delusa.

Capo Ventesimoquinto.

Sommario. — Quando è che il Verdi si cimentò alla musica sacra? — La messa per Rossini. — La morte di Manzoni. -- La proposta di Verdi al senatore Bellinzaghi, sindaco di Milano. — Sua partenza per Parigi. — Esecuzione della Messa al S. Marco di Milano. — La Messa e la critica. — Un giudizio di Beethowen. — Un po' di storia. — Ammirazione del Verdi pel Palestrina. — Lettera al Bulow. — Peritanza del Verdi. — Il dramma del *Dies irae*. — Verdi taglia il nodo gordiano. — Risposta alle accuse sul *Tuba mirum*. — Il *melodrammismo* nella Messa. — Analisi critica. — Da Cherubini a Verdi. — La mancata commozione artistica. — Le cause. — La commerciabilità della Messa. — Da Milano a Vienna. — Lettera del Verdi al Luccardi. — Ritorno della Messa al Tempio.

Prima del 1868, il Verdi, salvo alcune composizioni giovanili di lieve conto, scritte per la Cattedrale di Busseto non erasi mai cimentato nell'arduo campo della musica sacra. Due circostanze luttuose dovevano sospingervelo. La prima si verificò poco dopo la morte del Rossini, avvenuta il 13 novembre 1868. Fu allora che il Verdi fece la nobile proposta a parecchi musicisti italiani, fra i quali il Petrella, il Cagnoni, il Bazzini, il Pedrotti, il Mabellini ed altri, di scrivere ciascuno un pezzo d'una *Messa da requiem* da eseguirsi in memoria dell'illustre estinto. La proposta venne accettata e la Messa fu intieramente composta, però non mai eseguita. (1) Di questo lavoro il Verdi

(1) Il magnifico progetto fallì sopratutto per mancanza di una volontà dirigente. Il municipio di Pesaro, al quale spettavano i maggiori doveri, non si occupò che pochissimo della cosa.

aveva accettato e scritta l'ultima pagina, ossia il *Libera me*.

D'allora in poi erano trascorsi cinque anni e il Maestro non pensava certo più a quel suo momento d'ispirazione sacra, quando il 23 maggio 1873 cessava di vivere a Milano Alessandro Manzoni.

Fra l'autore dei *Promessi Sposi* e quello del *Rigoletto* esisteva lunga consuetudine di rapporti amichevoli e affettuosi, così che l'annunzio funesto colpì assai penosamente il Verdi. Questi trovavasi allora nel suo dolce eremo di Sant'Agata; nessuno quindi può sapere fino a qual punto egli rimanesse dominato dall'improvviso dolore e quali idee gli passassero per il capo in quella sua solitudine. Fatto è che un giorno egli partì alla volta di Milano, e colà giunto scrisse una lettera al senatore Bellinzaghi, sindaco di quella città, esprimendogli il desiderio di comporre una *Messa da requiem* da eseguirsi l'anno successivo per l'anniversario del Manzoni.

L'offerta venne la sera stessa partecipata al Consiglio comunale e salutata da unanime consenso. Pochi giorni appresso il Verdi partiva per Parigi e nell'estate di quell'anno 1873 scriveva colà la sua Messa, meno il *Libera*, pel quale si servì della musica già prima composta.

La Messa fu puntualmente eseguita il 22 maggio 1874 nella chiesa di San Marco, sotto la direzione dell'autore. Il quartetto vocale era composto delle signore Stolz e Waldmann e dei signori Capponi e Maini. Nelle file dell'orchestra, formata di cento professori, e di quelle del coro, di centoventi voci, avevano preso posto molti dei più

celebrati suonatori e cantanti italiani. L'impressione prodotta da quella musica nelle severe navate del San Marco fu immensa; l'entusiasmo del pubblico non potè tuttavia manifestarsi liberamente che nelle tre successive esecuzioni della Messa al teatro della Scala. (1)

Intorno a questo importante lavoro la critica italiana e straniera ha copiosamente scritto e talvolta lanciato accuse e censure di varia indole. La maggiore, e più diffusa, fu quella della improprietà dello stile. Osserviamone la giustizia. « Una *Messa* « *da requiem* — scrisse il Lichtenthal — è fuor di « dubbio il lavoro più difficile della composizione, un « lavoro con il quale anche un eccellente maestro « si espone alle risate dei conoscitori. »

La prova di codesta difficoltà la vediamo nella cospicua somma delle Messe scritte, e nel numero oltremodo esiguo di quelle che sopravvissero ai loro autori. Beethoven riconosceva la *Messa in re minore* del Cherubini come un modello esemplare di stile, e « se mai — scriveva — mi cimentassi un giorno a « comporre una *Messa da requiem*, mi troverei pie- « namente d'accordo con lui. » Senonchè Beethoven non s'arrischiò mai di farlo e la Messa del Cherubini è rimasta così il codice classico di questo genere di musica. Prima, nel 1770, eravi stata la famosa Messa del francese Gosséc: ma questa sebbene abbia servito a rendere celebre il nome del

(1) Di queste tre esecuzioni, la prima fu diretta dal Verdi, le altre due dal maestro Faccio, direttore dell'orchestra della Scala.

suo autore, non regge il confronto, anche lontano, con la Messa contemporanea del Mozart, la migliore di tutte, dopo quella del Cherubini.

S'intende che non si possono considerare come vere *Messe da requiem* quelle del Palestrina, poichè manca loro l'elemento massimo che ne costituisce l'essenza drammatica: la musica del *Dies irae.* Questa *sequenza* il Palestrina si limitò a trattarla col semplice « canto fermo », dichiarando che la drammaticità sublime di quello squarcio poetico era fuori da ogni carattere ed espressione liturgica.

Verdi è stato sempre ammiratore fervente del Palestrina ch'egli suole chiamare il « Padre Eterno della musica italiana. » Basterà ricordare al proposito la lettera da lui inviata nell'aprile del 1892 ad Hans von Bülow, nella quale elogiando i tedeschi per il loro culto devoto e costante verso le opere di Bach, làmentava con dolore, come la scuola italiana avesse tralignato dalle pure sorgenti palestriniane. « Felici voi — esclamava — che siete « ancora i figli di Bach!... E noi?... Noi pure, figli « di Palestrina, avevamo un giorno una scuola « grande... e nostra! Ora si è fatta bastarda e mi« naccia rovina! Se potessimo tornar da capo! »

Compreso della autorità sovrana di questo grande codice di arte, e trovatosi, per la prima volta, sul punto di seguirne l'esempio, il Verdi deve certo essersi sentito peritante prima di accingersi alla composizione mentale della Messa. Sopratutto, innanzi a quella potente lirica descrittiva del *Dies irae,* un inevitabile sgomento deve averlo sorpreso, considerando l'enorme difficoltà di raggiungere colle

note il terribile colore delle parole e delle immagini e fondere in uno stile da Messa la formidabile sintesi del grande poema cristiano. Per quanto complesso e poderoso, il pensiero dell'insigne musicista moderno sentivasi forse inadeguato a creare quello che il genio e la fede del grande musicista antico non avevano osato nemmeno di tentare.

Persuaso di ciò, e vistosi nella impossibilità di soggiogare il pubblico e disporlo a uno stato di suprema astrazione spirituale sotto il cui dominio fargli percepire ed intendere quella immensa poesia della resurrezione universale, il Verdi ricorse al suo abituale sistema melodrammatico: impressionare fortemente l'uditorio, dandogli la sensazione plastica di una descrizione musicale oggettiva.

Le due strofe del *Dies irae* e del *Tuba mirum*, così interpretati e tradotti, hanno pienamente raggiunto lo scopo voluto.

Accennando al *Tuba mirum* ci ricorre alla memoria un'accusa mossa al Maestro circa l'interpretazione drammatica di quella strofa. Si disse infatti, sussidiando la critica coll'autorità del Mozart, che il Verdi, nell'immaginare la risurrezione universale nella valle di Giosafat — al suono delle angeliche trombe — commise un errore di senso e di logica, usando di un crescendo di squilli, gli uni agli altri rispondentisi da diversi punti, mentre un solo, unico, formidabile squillo avrebbe dovuto esprimere il terribile: *coget omnes ante thronum* — così come il testo poetico rigorosamente esigeva. Ebbene, pur rispettando la traduzione letterale adottata dal Mozart, a noi piace invece assai più l'interpretazione apocalittica adottata dal Verdi. Egli ha immaginato

lo scoperchiarsi delle tombe, nella immane regione della morte, a poco a poco, al crescente e ognor più insistente e impulsivo squillare delle sette trombe, quasi che neghittosi e restii i chiamati, per il lungo sonno, a malincuore e stentatamente obbedissero. L'effetto, così combinato, riesce oltremodo poderoso e fa correre per le carni un brivido di raccapriccio e di misterioso sgomento.

Ora, dinanzi alla efficacia irresistibile di quella ben congegnata sonorità, non ci pare il caso di formulare un'accusa appoggiandola sopra una ridicola pedanteria.

Il Maestro, nel *Dies irae,* ha voluto essere drammatico, anzi melodrammatico: essere ancora, cioè, il Verdi del *Nabucco,* del *Rigoletto*, del *Don Carlos* e dell'*Aida.* Colpevole e censurabile sarebbe stato qualora tale *melodrammismo* egli lo avesse sentito e fatto sentire negli altri pezzi della Messa. Ma ciò non è. Osserviamo, per esempio, l'*Offertorio.* La poesia e la ragione liturgica di esso sono superbamente intese ed artisticamente espresse con il canto melanconico e appassionato del tenore, canto che muove sopra un ritmo marcatamente chiesastico e appoggiato ad una modulazione tematica, con riposi nuovi e originali. Peccato che il carattere del pezzo sia leggermente alterato dalla cadenza finale, con quel gruppetto un po' artificioso e mirante evidentemente a compiacere il cantante e dargli agio di strappare l'applauso. Di un effetto consimile il Verdi si è servito altresì nella cadenza dell'*Agnus*, melodia alta e pura di un sapore celestiale, e che non avea certo bisogno di quella *volata* ultima per vincere l'anima degli

ascoltatori. Esaminando la serenità religiosa ed ascetica che spira da quel canto affidato alle due voci di donna, procedenti all'unisono di ottava, e ponendola a raffronto con gli scrosci di folgore del *Tuba mirum,* si comprende subito come il Maestro abbia espressamente e deliberatamente voluto stabilire una marcata distinzione fra il sentimento religioso dei vari pezzi della Messa e la *sequenza* del *Dies irae* in cui l'idealità ascetica e il riguardo alle esigenze liturgiche non sono punto indispensabili. Questo concetto, oltre che nell'*Offertorio* e nell'*Agnus,* si esplica altresì nel trattamento musicale del *Sanctus* e del *Libera.* Nel primo, l'intreccio rapido e serrato delle voci rende assai bene la potente espressione di quel grido traversante i cieli: *Sanctus! Sanctus!* E, parimenti nel *Libera*, perorazione suprema della intensa prece racchiusa nella Messa, il tema musicale risponde adeguatamente al sentimento invocativo della parola. La *fuga* del *Libera* è uno dei pezzi dove il Maestro può dirsi veramente completo.

Esaminando con mente serena la composizione di questa Messa e avvicinandola, per un momento, a quella del Cherubini, noi abbiamo il seguente risultato. In quella del Cherubini, i caratteri precipui sono: canto e melodia sovranamente dominanti; semplicità, nobiltà grandissima di sviluppo, alieno da qualsiasi andamento frivolo o lezioso; armonia ricca e sapiente; stile generalmente legato; istrumentazione sobria e consentanea all'indole dell' argomento. Orbene, cotali prerogative non può dirsi veramente che manchino nella Messa del Verdi; esse esistono invece, subordinate però

alla effettività diversa e molteplice del colore moderno. Differenze notevoli fra l'antica musica sacra e questa del Verdi noi le troviamo piuttosto nella orditura delle parti, nelle sonorità maggiori, nelle digressioni e transizioni forti e rapide, necessità alle quali non poteva sottrarsi un melodrammista come il Verdi, che da oltre trent'anni viveva in mezzo al teatro, che aveva fatto suo l'ambiente di esso, riscaldandolo e ravvivandolo col proprio genio. Ora, che dell'aria, per così lungo tempo respirata, si possa non risentire l'influsso, sarebbe stolto pretenderlo.

D'altronde, considerata la Messa del Verdi anche sotto questo punto di vista dell'effetto melodrammatico, fa d'uopo non esagerarne le conseguenze. L'attenzione che questa musica impone, dalle prime battute del *Requiem* sino alle ultime del *Libera*, è già un risultato assai raro e notevole in simil genere di composizione; se manca il raccoglimento, e se le tendenze ascetiche non si manifestano, che debolmente, le cause sono in gran parte di natura estrinseca e indipendenti dalla sostanza musicale ed artistica del lavoro.

Fra tali cause, una principalissima è l'improvvido spostamento di questa musica dal Tempio.

La Messa, ideata dal Verdi, saluto di mestizia ineffabile per la partenza di una grande anima, non era certo predestinata a servire l'ingordigia speculativa di editori ed impresari. Sopra cotale strada l'addussero la imponenza del successo, la fama dell'autore, e il merito altresì di alcuni valentissimi interpreti.

Per la prima volta si verificò quindi la strana anomalia di una *Messa da requiem*, viaggiante a

traverso le principali scene d'Italia e dell' estero; e, per la prima volta, innanzi allo spettacolo procace d'una mondanità pomposa e lussureggiante, echeggiarono gli squilli formidabili delle apocalittiche trombe e s'innalzò sospirante la melodia dell'*Agnus Dei.*

Aggiungasi che direttori e cantanti, sapendo di eseguire una *Messa* sul teatro, fecero di tutto per accentuare certi disegni vocali e certi coloriti istrumentali, così che, mentre la parte — diremo descrittiva — si rifletteva sul pubblico con straordinaria efficacia, la parte spirituale — formante il contenuto massimo del lavoro — perdeva invece quella purezza di linea e di colore da cui solo deriva la proprietà dell' espressione.

Verdi, col proferirsi spontaneamente a scrivere una Messa funebre per Alessandro Manzoni, e coll'assumerne la direzione personale alla Chiesa di San Marco, aveva pagato all' amico e allo scrittore illustre il proprio tributo. Egli doveva sentirsi pago, nè ambire altra soddisfazione. Non solo; egli non doveva permettere che la sua Messa servisse alle soddisfazioni altrui, nemmeno a quelle del pubblico al quale Verdi avea già tanto dato sul teatro e tanto ancora si riservava di dare.

Il Verdi preferì invece di vendere la Messa a un editore il quale, naturalmente, ne fece motivo di negozio al pari di qualsiasi partitura teatrale.

Il negozio incominciò subito a Parigi, dove la messa venne data al Teatro dell' Opera Comica, otto giorni dopo Milano, dagli stessi cantanti che l'avevano ivi eseguita.

Da Parigi, il *Requiem* fu trasportato a Londra, quindi a Vienna dove l' interpretazione superò ogni altra precedente. Il Verdi stesso lo afferma all'amico suo Luccardi:

« *Caro Luccardi,*

« Vienna, 12 novembre 1875.

« Poichè tu lo vuoi ti dirò che il successo della « Messa è stato buonissimo. Esecuzione come tu « non sentirai mai più l'uguale. Orchestra e cori « meravigliosi! Ripetuti il duetto delle Donne, l'*Of-* « *fertorio* e l'*Agnus Dei*...

« Ho scritto anche a Piroli. Chi sa che non « ci vedremo presto. Piroli ti dirà come e quando.

« Ti saluto molto. Una stretta di mano dal

« *Tuo affezionatissimo*
« G. VERDI. »

Dopo questa di Vienna le esecuzioni della Messa non furono più così frequenti. Il ritiro dalle scene di Maria Waldmann prima, e poi della Stolz, sminuì quella potente attrattiva di cui la speculazione si era tanto giovata nei primi momenti. Tuttavia, di tratto in tratto, la Messa tornò a fare la sua apparizione in qualche teatro. In chiesa, sino ad oggi, non è rientrata che una sola volta. Ciò accadde nel 1892 al monumentale Duomo di Orvieto, per quelle feste centenarie. (1) L'esecuzione vocale affidata alla Cattaneo, alla Novelli, al Marconi e al

(1) Chi scrive sente, a questo proposito, il diritto di rivendicare a sè il merito di quella solennità artistica.

Nannetti, riuscì eccellente. L' impressione della musica verdiana, in quella bella e austera Casa del Signore, assunse un aspetto nuovo, imponente, inatteso. Meglio ancora che al San Marco di Milano, le trombe di Giosafat echeggiarono per le ampie vôlte, e le mistiche melodie dell' *Offertorio* e dell' *Agnus* apparvero meravigliosamente belle e diffonditrici di una celestiale serenità.

Coloro che le udirono poterono allora comprendere il Verdi della Messa, vale a dire quello che egli volle veramente essere in questa sua magistrale composizione e che non potè apparire per debolezza sua e violenza di altri.

Capo Ventesimosesto.

Sommario. — Sedici anni di silenzio. — Riflessioni: indagini. — La prima dell'*Otello* alla Scala. — Le impressioni dell'attesa. — Dal *Rigoletto* all'*Aida*. — La costellazione wagneriana. — Massenet e Bizet in Francia: Arrigo Boito in Italia. — Le nuove forme. — Analisi comparativa. — Tentazioni. — L'esempio di Rossini. — Perchè il Verdi tacque? — L'uovo dell'*Otello*. — Verdi si decide. — Il contatto di Boito. — La leggenda di *Otello*. — Suoi ricordi: suoi fascini. — La fisonomia dell'eroe descritta dallo Schlegel. — Le sorgenti shakesperiane. — Il libretto dell'*Otello*.

Sedici anni corrono dall' *Aida* all' *Otello*, sedici anni di lungo, apparente torpore, interrotto solo dalla composizione della *Messa di requiem*. Le corde della lira verdiana appariscono spezzate, da far credere quasi che il mondo non debba più essere

percosso dalle nuove vibrazioni di essa. Lo storico e il critico che si trovano innanzi a questo periodo lunghissimo di sosta, e che vogliono scrutarne il mistero, hanno uno sconfinato campo d' induzioni da sfruttare, ma non un solo palmo di terreno solido dove posare con sicurezza il piede. Il cammino dello storico e del critico, dal 1871 al 1887, bisogna dunque che si arresti, come si è arrestato il cammino del Maestro. La strada può essere ripresa, e magari rifatta, solo al momento però che l'artista e la nuova opera sua sieno ritornati alla vita dell'arte e alle battaglie della scena.

Superiamo quindi, e subito, la distanza di tempo che separa l'autore dell'*Aida* da quello dell'*Otello* e arriviamo addirittura al 5 febbraio 1887, alla storica, memorabile serata dell'*Otello* alla Scala.

Che cosa sarà quest'*Otello?* Ecco il problema che in quella sera, pochi minuti avanti che la prima nota dell' ultima opera di Verdi si levasse squillante per le ampie e armoniose volte del Teatro, ponevano a se medesimi le migliaia di persone convenute d'ogni paese per assistere al grande avvenimento. E la voce interrogativa di quel problema si ripercuoteva, in quel momento, sopra tutto il mondo civile.

Cinque anni prima — nel 1882 — eravi ancora al mondo un musicista che nel genio, se non nella gloria, uguagliava Giuseppe Verdi. Quell'uomo era Riccardo Wagner. Ma, dopo la sua morte (5 febbraio 1883) l'ultimo dei giganti viventi del mondo musicale era Lui, l'autore dell'*Otello*. Egli era sopravvissuto al Wagner, non soltanto nella vita fisica, ma in quella intellettuale. Giunto alla maturità degli

anni, allora quando l'artista suole concentrarsi, generalmente, nell'opera sua, egli era venuto invece ringiovanendo, e dal *Rigoletto* era andato al *Ballo in maschera*, dal *Ballo in maschera* al *Don Carlos*, e dal *Don Carlos* all'*Aida*. Erano altrettante progressioni artistiche, altrettante evoluzioni d'una spiritualità sempre vigorosa, d'un intelletto sempre innamorato dell'arte, d'una energia fisica non mai stanca del lavoro. Orbene, riflettendo a codesto continuo, progressivo svolgimento, da cui era stata animata la produzione melodrammatica del Verdi dal 1851 al 1871, ciascuno dimandavasi con anzioso stupore che cosa sarebbe stato questo *Otello*: che cosa il genio e la volontà del Maestro avrebbero potuto e saputo maturare in quei lunghi undici anni di silenzio e di raccoglimento. Notisi che in quel frattempo — dal 1873 al 1876 — era sorta e si era fissata sul firmamento la luminosa costellazione della *Trilogia* wagneriana, e il riflesso abbagliante di essa non poteva non aver colpito le pupille sempre aperte e indagatrici dell'artista italiano. Anche dalla Francia il Massenet, e il Bizet sopratutto, avevano portato in Italia il fascino di nuove lingue e di nuove voci musicali; e in Italia Arrigo Boito, col nuovo *Mefistofele* (Bologna 1875) aveva fatto volgere sopra di se gli occhi del mondo artistico che quasi lo aveva additato come il precursore del classicismo lirico in Italia.

Da questo nuovo contingente musicale e dalle nuove manifestazioni di esso erasi venuta man mano a stabilire una nuova forma melodiosa, differente, non solo da quella di cui erasi servito il Verdi sino al *Don Carlos;* ma da quella altresì di cui il

Maestro aveva fatto così bell'uso nell'*Aida*. E la differenza fra queste due *forme melodiose* stava in ciò: la prima, la vecchia, la storica, muovendo da un sentimento *tutto musicale*, niente altro che *musicale*, incedeva e camminava per conto suo, magari sopra uno o due soli versi di cui poteva, a piacere, ripetere le parole, non terminando se non quando il pensiero del musicista si estingueva di per se stesso; l'altra, la moderna, procedeva invece da un sentimento complesso, musicale e drammatico insieme, arrestandosi col pensiero poetico, deviando quando esso deviava, e precisandone sempre in una maniera definita le varie espressioni. Nè poteva dirsi che questa nuova forma producesse una commozione estetica minore; la commozione certo diveniva meno pronta, meno intensa, e assai meno frequente, ma in compenso forse più durevole, poichè, derivando da una duplice sorgente, essa poteva appagare non soltanto l'orecchio, sibbene l'intelligenza.

Non vedere, non sentire, non calcolare tutto ciò il Verdi non poteva. Egli, che con l'*Aida* aveva creduto di toccare con suprema arditezza i confini della drammaticità teatrale, e di avere, ivi presso, arrestato le tendenze evolutive dell'arte, si sentiva adesso soverchiato, non solo, ma sopraffatto da questa impetuosa corrente di modernità che irrompeva d'ogni parte. Tutto il cammino da lui fatto dal *Nabucco* alla *Miller*, dalla *Miller* al *Ballo in maschera* e dal *Ballo in maschera* all'*Aida*, vale a dire in trent'anni di vigoroso e incessante lavoro, non sembrava adesso riconosciuto sufficiente; i desiderî, le aspirazioni del pubblico venivano sospinte sempre più innanzi. I nativi e tradizionali orizzonti

non bastavano più: si cercava e si voleva l'ignota visione del *di là!* Che cosa fare? Rossini pure, mezzo secolo prima, erasi trovato innanzi allo stesso fenomeno; egli però lo aveva tranquillamente, stoicamente guardato, preferendo di non lasciare il proprio posto di spettatore. Il suo testamento lo aveva già scritto: egli non sentiva nulla da dire e da mutare. E badiamo: quel testamento Rossini lo aveva dettato alla metà della vita, dopo quindici anni appena di fecondo cammino. Per Giuseppe Verdi le cose erano assai diverse. La posizione di riposo che il Rossini si era presa a trentasette anni, con tre lustri soltanto di attività gloriosa, il Verdi avrebbe potuto assumerla a sessant'anni, dopo trenta e più di poderoso e indefesso lavoro. La sua coscienza di uomo e di artista non potevano nulla rimproverargli; la missione impostagli dal suo Genio egli l'aveva nobilmente, gloriosamente compiuta.

Che questo pensiero il Maestro abbia sentito germogliare e anche prendere radici nell'anima sua, nessuno potrebbe asserirlo; nemmeno però negarlo. Certo è che quel lungo periodo, durante il quale Verdi non scrive più una nota per il teatro, non trascorre silenzioso, a caso. Come supporlo? Non si tace — a caso — dopo un'opera come l'*Aida* dove l'estro creativo, la passione drammatica, la fantasia lirica spiegano ali così agili e robuste. Per tacere fu necessaria una forza di raziocinio di cui non è possibile misurare l'estensione.

L'uomo vi si acconciò, del resto, volontieri. Dal 1872 al 1884 egli trascorse infatti la maggior parte del tempo alla sua villa di Sant'Agata, visitando le piantagioni, esaminando i lavori già

ordinati da lui e passando in rassegna i cavalli delle sue mandrie. Vita metodica e semplice, ispirata a una arcadica idealità.

Abbiamo detto che ciò verificossi dal 1872 al 1884, e non già sino al 1887 — data dell'*Otello* — poichè occorre sottrarre da quella somma il tempo occupato dal Maestro nel concepire e nello scrivere la sua opera. Un grazioso episodio ci dà l'esatta misura di quel periodo di lavoro. Per il primo dell'anno 1885 l'editore Giulio Ricordi riceveva in dono dal Verdi una magnifica torta entro le cui viscere stava nascosto un uovo che racchiudeva a sua volta un microscopico moretto. Lo stesso dono si rinnuovava per il 1° gennaio 1886, senonchè il moretto, di zucchero, appariva allora pressochè adulto; e finalmente nel 1887 il pupazzetto era divenuto addirittura Otello, il celebre moro saraceno!

In qual modo e per quali ragioni, dopo dodici e più anni di volontario esilio dal teatro, Giuseppe Verdi si decidesse a riprenderne la via, nessuno lo seppe mai. Che egli vi fosse spinto — forse anche suo malgrado — è lecito però l'arguirlo. Sino dal 1883 uno degli ospiti abituali di Sant'Agata era Arrigo Boito, e con lui trovavasi sovente anche Giulio Ricordi. Il contatto di entrambi deve aver certo influito sul risveglio del Maestro; ma più d'ogni altro deve avervi contribuito il suggerimento del Boito, di musicare cioè *Otello*. Dinanzi a quel tipo eccelso e terribile della più tormentosa passione umana la fantasia del Verdi sentissi involontariamente scossa ed eccitata.

Nella storica leggenda di *Otello* — già immortalata dal genio di Shakespeare — avvi qualche

cosa di popolare, più che in ogni altro argomento dell'insigne tragico inglese. Tutti ricordiamo di aver sentito, bambini, l'*Otello* e di averne riportata un' impressione profonda. E quando più tardi, divenuti adulti, abbiamo letto e udito ancora l'*Otello* non abbiamo avuto bisogno, per intenderlo, di risalire alle fonti ed a' suoi commentatori. E così ci è riuscito inutile di leggere la novella italiana di Cinzio Gilardi dalla quale lo Shakespeare ha tolto la sua tragedia, come pure tutta la erudizione commentatrice che sopra questo argomento hanno sparsa a piene mani il Collier, il Mezières, il Drake, il Guizot ecc. Tutto al più, per meglio renderci ragione del *tipo*, avrebbesi potuto fare una eccezione per il *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegeb, là dove nella magnifica pagina egli scolpisce la fisonomia morale dell'uomo. « Il desiderio della gloria, le leggi straniere dell'o-« nore, costumi più dolci e più nobili non l'hanno « domato che apparentemente. La gelosia non è « in lui quella delicata irritabilità del cuore che « si unisce ad un sentimento di rispetto per l'og-« getto amato; ma è la sensuale frenesia che in-« trodusse nei climi cocenti l'indegna costumanza « di rinchiudere le donne e tanti altri abusi contro « natura. Una stilla di questo veleno versata nel « suo sangue vi eccita la più spaventevole effer-« vescenza. Otello si mostra nobile, sincero, pieno « di fidanza, riconoscente all'amore ch'egli ispira; « è un eroe che sprezza il pericolo, il degno capo « de'suoi soldati, il fermo sostegno dello Stato. « Ma il potere puramente fisico delle sue passioni « abbatte d'un colpo le sue virtù adottive, e il

« selvaggio mette in esso al disotto l'uomo inci-
« vilito. Perchè nel moro vi sono due nature;
« quella del selvaggio e quella dell'uomo incivilito,
« e le sue passioni ingrandiscono appunto per ciò;
« che destano barbari risentimenti nell'etiope, sen-
« timenti fieri ed umani nel soldato di Venezia e
« della fede. *Egli soffre doppiamente nelle due*
« *sfere in cui divide la sua esistenza.* È il bar-
« baro che uccide per gelosia la sposa; è l'uomo
« educato in Europa che, vinto dal rimorso, si
« uccide. »

La prosa dello Schlegel doveva certo essere conosciuta dal Verdi, ma più di essa la tragediadel grande Guglielmo, della quale il Maestro aveva penetrato benissimo la forza, l'originalità, la magnificenza, senza bisogno di commenti, di storie, di studi d'ambiente. Quando Boito suggerì l'*Otello* e presentò lo schema del libretto, il suggerimento non era quindi se non il complemento di un' idea che il Verdi, negl'intimi colloqui di Sant'Agata, aveva già espresso al poeta e che questi aveva raccolta e edificata. Ne è da farsene meraviglia; coll'*Otello* Verdi non trovavasi infatti dinanzi ad un nuovo e sconosciuto campo dell'arte, nè ignote gli erano nemmeno le sorgenti poetiche verso le quali il Boito aveva richiamato la fantasia musicale dell' autore del *Macbeth*. Il suo amore, anzi la sua adorazione per la grandezza shakesperiana, non erano un fenomeno nuovo; assurda è dunque la supposizione: che il contatto del Boito abbia potuto quasi ispirare la musica del tragico argomento. La influenza di quel contatto il Verdi la subì certamente; ma dessa non

intervenne nè agì in verun modo sul pensiero creatore dell'artista — troppo alto era quel pensiero — bensì sulla manifestazione estetica di esso.

Il *libretto* dell'*Otello* non appartiene più a quel genere semi-letterario degli antichi *libretti d'opera*, i quali non erano in fondo che la piattaforma del musicista, il campo — come disse il Wagner — dove quegli poteva esercitare liberamente il proprio ingegno musicale. L'*Otello* del Boito è la vera partecipazione del poeta all'opera d'arte del musicista: è la composizione drammatica, immaginata e scritta, per rimanere, letterariamente, in continuo contatto con la musica e fondersi, poeticamente in essa.

Capo Ventesimosettimo.

Sommario. — *Otello*. — L'opera d'arte. — La riforma è completa. — La lirica nell'*Otello*. — Moto del pensiero nella politica e nell'arte. — Analisi della melodia. — Il principio melodico nell'*Otello*. Studio comparativo fra questa e le precedenti opere. — La proprietà drammatica. — La parola musicata. — Armonia scrupolosa della musica col testo. — La grande aspettazione per la prima dell'*Otello*. — Curiosità di cronaca. — Il trionfo si arresta. — Tamagno e Maurel. — L'influenza personale. — La vita dell'*Otello* sulla scena.

Crediamo inutile una descrizione analitica della musica dell'*Otello*. Queste analisi possono riuscire utili, qualora applicate ad opere nuove di giovani

maestri, poichè, in questo caso, il critico può avere in buona fede, l'illusione che la sua lode o il suo biasimo sieno ascoltati e giovino all'autore.

Qui, dinanzi all'*Otello* ed al Verdi, un tale metodo di critica non trova più la sua opportunità.

Una questione invece sempre interessante per tutti, pubblico e artisti, è l'opera d'arte per sè stessa, il suo grado di efficacia e la sua probabilità di resistenza. Gl' infiniti e disparati giudizi pronunciati sull'*Otello* dalla critica italiana e straniera non hanno illuminato che poco la pubblica opinione, e mai – che si sappia – espresso una sicura e ragionata convinzione sulla opportunità di una simile riforma del melodrammai taliano, tanto riguardo al gusto del pubblico quanto all'avvenire dell'arte.

L'abbattimento di ogni sistema e convenzione è qui nell'*Otello* assolutamente completo. La libertà e indipendenza delle forme sono spinte anzi a un grado che sembrerebbe follìa pretendere di oltrepassare. Perfino la *cadenza*, questo residuo di formula tradizionale e storica che lo stesso Wagner non ha avuto sempre il coraggio di abolire, non esiste quasi più nell'*Otello*. La lirica musicale si solleva, per brevi istanti, ad altezze vertiginose, per discendere subito da quelle eccelse cime alla minima esigenza del dramma e della sua parola scritta. E così nell' *Otello* noi ci sentiamo talvolta presi e trasportati sulle ali fantasiose e robuste del Maestro, librandoci con esso per gli spazi dell'idealismo il più puro, per tornare poi a posare il piede sulla terra e assistere alle singole fasi del dramma umano nelle sue più spasmodiche espressioni. Questa alternativa di voli e

di cadute, di fantasie e realtà, di spazio e di terra ferma, di azzurro e di tenebre, d'illusioni e di sensualità, di estasi e di fremiti, d'idealità e di umanesimo, è la musica dell'*Otello*. È la forza riassuntiva d'un ingegno smisurato che, giunto all'apice della sua gloria, ci porge la suprema visione della sua purificazione artistica, insieme all'ultima fase della sua evoluzione lirica.

Uno dei nostri più brillanti ed arguti oratori parlamentari, ribattendo un giorno la censura mossagli per la troppo versatilità delle sue opinioni politiche, ebbe a dire: « Non muta soltanto chi non pensa! »

Ed è vero: il pensiero è sempre, per sè stesso, moto e trasformazione, tanto nella politica, come nell'arte. Non ammettere quindi il moto evolutivo, significa irrigidire il pensiero, minorare la facoltà massima della vita. Soltanto che, nel campo dell'arte, il fenomeno nuovo che emana dalla evoluzione del pensiero non basta che sia nuovo, occorre anche che sia bello. Nella musica in specie il bello è legge inesorabile « poichè (come scrisse « Grillparzer) l'impressione di essa è ricevuta e « gustata immediatamente dal senso; l'approva- « zione dell'intelletto giunge troppo tardi per con- « ciliare le perturbazioni dello sgradevole. Perciò « Shakespeare può andare fino all'orribile; limite « di Mozart è il bello. » Esso è *specifico della musica* e si verifica ed agisce in ogni orecchio esercitato il quale, istintivamente, per semplice intuizione, percepisce l'organico, il *razionale di forme sonoramente mosse*, ovvero l'inconseguente e l'innaturale del medesimo. Ed ecco perchè noi

riconosciamo subito in un gruppo sonoro il razionalmente finito — chiamandolo frase — così come, ci accorgiamo in ogni periodo, allorquando il senso è logicamente finito.

Si chiami adunque frase, motivo, periodo, idea, pensiero, la melodia rimane sempre costituita da quella *successione di suoni misurabili* alla quale è sottoposta la comprensione del contenuto musicale. Quali che sieno pertanto i fattori, quali i rapporti ingegnosi di sonorità, e le forme libere e ardite con le quali si offre alla nostra contemplazione, la melodia, inesaurita e inesauribile rimarrà sempre la base di un giudizio comparativo fra opere dove il principio melodico risulti dominante. La partitura dell'*Otello*, sebbene concepita con intendimenti nuovi e complessi, non esce tuttavia dalle leggi di codesto principio, del quale il Verdi allargò immensamente la base, non distruggendo però le fondamenta. Nè crediamo sia il caso di fornirne le prove citando gl' innumerevoli periodi e frammenti melodiosi a cui s' innestano e si sposano, quasi di continuo, le parole del dramma.

Non facciamo nemmeno questione sui caratteri tecnici di quelle melodie. Comprendiamo benissimo — e lo abbiamo detto — *la causa* che sollevò la vecchiaia di Giuseppe Verdi a così ardite cime, e siamo quindi disposti a riconoscere nell'*Otello* l'adozione di un altro principio già proclamato dal Gluck e sancito dal Wagner: che la musica debba, cioè, rispettare le ragioni del dramma, servirne lo spirito e seguirne le vicende. Siamo finalmente convinti che il Verdi, per porre ad effetto codesta trasformazione del suo stile, ebbe bisogno di avere

con sè il gusto e il sentimento moderno. Nessun dubbio, nessuna osservazione o censura su ciò. Giuseppe Verdi, dopo cinquant'anni di gloria, dopo tutte le infinite ebbrezze del trionfo, e quindi con la legittima e piena fiducia nello stile che gli aveva recato cotanto onore, era sempre buon padrone di concepire codesta trasformazione. Contrastargliene il diritto sarebbe invero strana ed assurda tesi di critica. Noi discutiamo l' *Otello* da un solo punto di vista: quello della sua maggiore o minore bellezza in confronto alle opere precedenti dell' illustre Maestro.

Giorgio Lefevre, in una rivista, a proposito delle rappresentazioni dell' *Otello* all'Opera di Parigi, così scriveva: « Dobbiamo dire per questo che l' *Otello* « è un capolavoro indiscutibile? No, certo! Non si « comincia verso l'ottantesimo anno a camminare per « nuove vie, senza portarsi dietro un po' di polvere « delle strade per così lungo tempo percorse. L'an- « tico stampo è rotto, ma però l'opera attuale con- « serva ancora come un ricordo della sua antica forma. « L'ispirazione non è già scaturita da questo vecchio « per un fenomeno senza antecedenti, e, per quanto « dissimile sia *Otello* da' suoi predecessori, esso ha « tuttavia con essi, per un critico sottile, una certa « aria di famiglia! » Verissimo: la « certa aria di famiglia » esiste indubbiamente: dessa trasparisce in principal modo dalle frasi cantabili dell'opera le quali, sebbene piegate, modellate e cesellate con finissimo magistero d'artista, non eludono la sottile constatazione di quei rapporti e di quelle affinità cui accennava appunto il critico francese. Senonchè l'artistica sembianza di quelle moderne frasi

contabili non è certo, a nostro avviso, da preferirsi alla ispirata fisonomia degli antichi canti verdiani, la cui superiorità risulta evidente tanto nella bellezza degli spunti, quanto nella ampiezza e maggiore continuità del pensiero.

Eccezion fatta di due o tre pezzi, quali il cosidetto « *Sogno di Jago* », il monologo di *Otello* e la « *Canzone del salice* » tutto il restante contenuto cantabile dell'opera può considerarsi infatti una splendida fioritura di dettagli melodiosi spiranti una grazia ed una eleganza incantevole. In questi dettagli domina inoltre un senso meraviglioso di proprietà drammatica, come forse non lo si riscontra in nessun'altra moderna partitura. La parola nell'*Otello* non può dirsi cantata e nemmeno declamata: essa va e cammina, a vicenda, sopra ambedue le vie, con ingegnoso e leggiadro volteggiamento di linee, di curve, di salite, di declivii, di slanci e di riposi sempre nuovi e sorprendenti. Sotto l'azione mirabile delle note essa acquista così l'espressione, l'efficacia, e l'illusione artistica del vero.

La parte di Jago è una meraviglia come colorito. La musica dipinge il *pensiero parlato* del perfido alfiere veneziano così plasticamente come la mano del Rembrandt avrebbe potuto pennellarne la figura. Ed ecco perchè l'interpretazione di quella parte — la quale non è che un recitativo melodioso, fine, sottile, insinuante — richiede un'accuratezza squisita di colore e di accento che dia rilievo alla parola musicata e ne renda intero il significato. Il racconto del sogno è il solo periodo melodico, veramente cantabile. In quel momento però non

è più Jago che parla, poichè la sua parola non è che l'eco della fantasia innamorata di Cassio sognante l'amore di Desdemona.

Questa scrupolosa armonia della musica col testo, questo mirabile colore che avviva sempre il disegno del poeta, è la caratteristica, il pregio massimo dell'*Otello*. Ciò però non basta. In questa partitura l'elemento narrativo — quasi tutto melopeico — ha una preponderanza soverchiante la quale nuoce, e non è compensata dall'elemento lirico che, oltre a trovarsi in minoranza, non si spinge nemmeno a quella suprema bellezza dove per il passato seppe tante volte arrivare l'ispirazione musicale del Verdi.

Dedurne le cause non è facile. Tipo infinitamente più forte di molti altri eroi della leggenda e della letteratura i quali penetrarono il cuore e accesero la fantasia di artisti e di letterati, Otello non fu, dopo Shakespeare, riprodotto sul teatro se non rare volte. Voltaire, nella sua cinica grandezza, biasimò Shakespeare e la sua tragedia, e ad *Otello* preferì la dimenticata *Zaira*. Non occupiamoci dell'*Otello* del Doucis, una ridicola parodia; peggio ancora: una profanazione; e nemmeno, sebbene un po' migliore nella sua forma romantica, dell'*Otello* del De Vigny, comparso nel 1829 — nel fervore della mischia fra classici e romantici. — Di qualche altro barocco tentativo tragico di autori ignoti non è il caso di parlare.

Musicalmente tradotto, *Otello* non ebbe miglior fortuna. Rossini, solo, potè, per un momento, con la forza titanica del suo genio, dar vita teatrale ad Otello, ma bastò l'alito dei nuovi tempi perchè

la vita sfuggisse da quel superbo ma troppo convenzionale organismo.

La natura e la figura di Otello non avevano dunque trovato nei successori di Shakespeare nè favore nè fortuna. E questo perchè in quel terribile e grandioso episodio manca sopratutto la forte e gentile poesia dell'amore. Verdi, che pure aveva musicato il *Macbeth*, non poteva non comprendere quale potente ausiliario sia l'amore per un artista, e quali e quante difficoltà vi sieno da superare per vincere sul teatro senza di esso. Eppure Verdi osò. Osò a settantaquattro anni!

Vero è che la vecchiaia non esiste per Verdi, e nemmeno per la sua musica. La grande passione umana, prepotente e prorompente, è stata spinta nell'*Otello* ai massimi fastigi, con un sistema però dal Maestro non mai adoperato prima d'allora: trattando cioè la musica come una lingua oltremodo fine e indeterminata e sottoponendone le leggi estetiche alla natura della favella. Grandissimo nella applicazione di questo sistema, il Verdi non è stato sempre parimenti grande nei punti lirici, là dove lingua e musica debbono necessariamente separarsi, senza possibilità d'incontro.

Il dominio del pensiero sopra il suono ha fatto dell'*Otello* un organismo pressochè perfetto come risultanza complessa d' intellettualità drammatica, tanto che il quadro, magistralmente dipinto in ogni suo minimo particolare, apparisce d'una imponenza e d'una efficacia plastica sbalorditiva. La voluta e ammirabile fusione fra la parola e la musica paralizza però la indipendenza delle forme melodiche le quali non salgono all'antica bellezza.

La prima rappresentazione dell'*Otello* alla Scala riuscì una delle maggiori solennità artistiche del secolo. La curiosità e l'aspettazione raggiunsero un tal grado di frenesia che le persone accorse allo spettacolo sorpassarono le quattromila, delle quali un buon terzo dovette conquistare un modesto posto in *piccionaia*, facendo *coda* alla porta del teatro per otto ore di seguito. L'incasso fu favoloso. Non calcolando l'abbonamento e le somme esorbitanti ricavate dalla vendita privata dei palchi, si raggiunsero le settantamila lire! L'entusiasmo progredente a gradi, di atto in atto, divenne irrefrenabile alla fine dell'atto quarto. Uomini e signore, tutti in piedi, tutti sopraffatti dallo stesso delirio, tutti con l'anima piena della stessa beatitudine, tutti emettendo il grido mille volte ripetuto di Viva Verdi! Una nuova, frenetica dimostrazione salutò il Maestro all'uscita dal teatro. Vennero staccati i cavalli dalla carrozza e questa fu tirata a braccia.

Il trionfo, per quanto grande e clamoroso, non bastò tuttavia per assicurare all'*Otello* una lunga serie di vittorie sulla scena.

L'eccezionale potenza di voce del Tamagno, l'arte finissima e la straordinaria efficacia drammatica del Maurel ebbero virtù di sollevare sovente il grido ammirativo del pubblico italiano e straniero, ma dove non furono quei due cantanti, l'entusiasmo vero mancò.

Sino dalla prima rappresentazione di Milano, tutti avevano detto che non sarebbe stato possibile vedere e udire in seguito uno Jago non interpretato da Maurel, nè un protagonista che non fosse il Tamagno. Sebbene l'affermazione apparisse

troppo esclusiva, nondimeno fuvvi in essa gran parte di vero. Basta infatti avere udito, per esempio, il solo *Credo*, detto da altri per persuadersene. In questo pezzo magistrale la collaborazione del Maurel è di una efficacia mirabile. E nel duetto parlato fra Otello e Jago, allorchè questi dopo aver messa in sospetto Desdemona al geloso marito, soggiunge:

> Non parlo ancor di prova, pur, generoso Otello,
> Vigilate; soventi le oneste e ben create
> Coscïenze non vedono la frode: vigilate
> Scrutate le parole di Desdemona, un detto
> Può ricondur la fede, può affermare il sospetto.....
> Vigilate!...

ogni qual volta il Maurel pronunziava quel *vigilate*, era un mormorio d'ammirazione.

Dopo di lui, nessuno degli altri cantanti — anche fra i migliori — potè ritrarre quella finissima intenzione dell'artista francese.

Così, parimenti, nessuno si avvicinò mai al Tamagno nel cantare il famoso;

> Ora e per sempre addio, sante memorie.

Oltre la eminenza di questi due straordinarî esecutori, occorre pure tener conto del momento di stupefazione che il risveglio di Giuseppe Verdi aveva improvvisamente creato. Il pubblico del nuovo e del vecchio mondo era rimasto sbalordito dinanzi al miracolo di arte dell'*Otello*. La stupefazione non poteva tuttavia durare lungamente. Allontanata la *causa personale*, e smorzati i fervori della sovraeccitazione patriottica, la musica dell'*Otello* potè essere intesa e giudicata per sè stessa, e prendere tranquillamente il proprio posto nel repertorio lirico moderno.

Capo Ventesimottavo.

Sommario. — La vecchiaia di Giuseppe Verdi. — Un brindisi di Boito — La nascita del *Pancione*. — Lettera di Verdi a Gino Monaldi. — Verdi a Montecatini. — Indiscrezioni. — Interruzione di lavoro. — Scoraggiamenti. — Altra lettera del Verdi al Monaldi. — Il sorriso del Maestro. — Il concetto artistico del *Falstaff*. — L'arca di Noè degli impresari. — *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini e *Le nozze di Figaro* di Mozart. — Studio comparativo fra il *Barbiere* e il *Falstaff*. — Un'opera buffa a ottant'anni. — La tradizione delle *Allegre Comari di Windsor* del Nicolai. — La nuova commedia musicale. — Analisi.

La gloria di Giuseppe Verdi fiorisce cogli anni. Nel 1890, nel periodo della vita presso gli ottant'anni, quando il corpo è stanco e l'intelletto lo è ancora di più, il Maestro italiano sente ancora la provocazione dell' estro e ne prova lo stimolo in modo del tutto inaspettato.

Il primo annunzio del singolare fenomeno lo dette al mondo Arrigo Boito, alla fine di un pranzo in casa Ricordi — presente il Verdi — con un brindisi nel quale il poeta salutava acclamante il Maestro per la prossima nascita del *Pancione!* Il *Pancione* era « Falstaff. »

L'eco di quel brindisi si ripercuoteva in poche ore per l' Italia tutta, e il giorno susseguente

i periodici della Penisola spargevano la grande novella arricchita dei commenti più strani e dei particolari più fantasiosi. Lietamente sorpresi all' inaspettato annuncio, desiderosi di averne conferma, volemmo interrogare l' illustre Maestro e, dopo due giorni, ricevemmo la seguente lettera:

« *Egregio Marchese Monaldi*,

« Genova, 3 dicembre 1890.

« Che cosa posso dirle? Sono quarant' anni « che desidero scrivere un' opera comica e sono « cinquant'anni che conosco *Le allegre comari di* « *Windsor;* pure... i soliti MA che sono dapper- « tutto si opponevano sempre a far pago questo « mio desiderio. Ora Boito ha sciolto tutti i MA e « mi ha fatto una commedia lirica che non somi- « glia a nessun'altra.

« Io mi diverto a farne la musica, senza pro- « getti di sorta, e non so nemmeno se finirò..... « Ripeto: mi diverto...

« *Falstaff* è un tristo che commette ogni sorta di « cattive azioni... ma sotto una forma divertente. « È un TIPO! Son sì varii i tipi!... L'opera è com- « pletamente comica.

« Amen.

« Mi creda sempre

« *Suo devotissimo*

« G. VERDI. »

Più tardi — nel mese di luglio del 1891 — ai Bagni di Montecatini, (1) ad una nuova interrogazione, un po' sollecitante, a proposito del *Falstaff*, il Maestro rispondeva così: « Sentite: è una « confidenza che ormai posso farvi: il *Falstaff* è « finito... ma — proseguiva subito — è finito sì, ma « non istrumentato! » E, alla osservazione fattagli che ciò non poteva essere per lui un pensiero, od una fatica: « Una volta sì, è vero — replicava — sarebbe « stato come voi dite; ma oggi non è più così. « L' istrumentare questa mia opera è adesso per « me un pensiero e una fatica ad un tempo: pen- « siero per l' importanza odierna dell' istrumentale « nell'opera lirica, e per il *significato* che io in- « tendo dargli; fatica perchè sono vecchio, e i miei « occhi e la mia mano non mi servono più come « una volta. Guardate — proseguiva — lavorando « due ore al giorno — questa è oggi la mia abi- « tudine — io potrei dirvi esattamente, sino da « adesso, il tempo che tuttavia mi occorre per ter- « minare il mio lavoro, ma... queste due ore po- « trò sempre occuparle... e tutti i giorni?... Ecco « perchè non posso dirvi se e quando avrò pronto « *Falstaff*. »

Quanto diceva allora familiarmente il Verdi non era certo ostentazione. Il tempo felice in cui lo scrivere un'opera costituiva per lui l'occupazione febbrile di pochi mesi, era già un ricordo lontano.

L'uomo era invecchiato e la musica aveva ringiovanito le sue forme: il connubio diveniva quindi

(1) Il Maestro Verdi, da molti anni non manca mai di recarsi, nella prima quindicina di luglio, ai Bagni di Montecatini.

assai più malagevole. Ne abbiamo la prova in quest'altra lettera:

« *Egregio Marchese Monaldi*,

« Genova, 18 gennaio 1892.

« Nò, nò, nò... Non s' impegni affatto con ar-
« tisti pel *Falstaff!* Molto ho fatto di quest'opera...
« e molto mi resta a fare; sono tre mesi che non
« vi lavoro! Sono stato e sono ancora indisposto
« e mia moglie pure! Immagini se posso pensare
« a *Falstaff*... e chi sa se potrò pensarvi in av-
« venire!

. . . .

« Oh il teatro! Il teatro!
« Mi creda sempre

« *Suo devotissimo*
« G. Verdi. »

L'anno seguente, invece, il *Falstaff* era pronto, e nello stesso mese di luglio, alle medesime acque di Montecatini, ne acquistavamo la certezza dalla bocca del Maestro. E, dandoci la lieta novella, il grande uomo non occultava affatto l'intima compiacenza, ed accennando alle avventure, o meglio alle sventure del *Pancione*, egli sorrideva di quel suo riso specialissimo che non appena si riflette su'suoi occhi basta ad illuminargli in un istante, e così genialmente, l'austera fisonomia,

Questo sorriso dolce e luminoso videro pochi mesi dopo i pubblici di Milano, di Genova e di

Roma, allorquando, fra l'uragano degli applausi comparve a' loro occhi la figura veneranda e gloriosa del vecchio Maestro.

Con il *Falstaff* il concetto artistico del Verdi assumeva una espressione del tutto nuova e inattesa.

Per lungo periodo di tempo — che non può dirsi anche oggi del tutto cessato — eravi stata un'opera buffa, un capolavoro, che gli impresari teatrali avevano considerato come la loro ancora di salvezza. Ad ogni minaccia di naufragio bastava infatti l'annuncio del *Barbiere di Siviglia* perchè il teatro si empisse e risuonasse di applausi. Codesta magìa incantatrice del capolavoro rossiniano, sebbene, disgraziatamente, sfruttata in ogni modo peggiore, potè nondimeno resistere alle innumerevoli ingiurie del tempo e degli uomini e conservare il segreto de' suoi fascini.

Prima del *Barbiere*, un altro classico capolavoro — *Le nozze di Figaro* del Mozart — aveva deliziato il mondo colle grazie ammaliatrici d'una eterea bellezza, e gl'incanti erano continuati e continuerebbero tuttora, se l'arte del canto avesse proseguito ad attingere alle antiche benefiche fonti.

Siccome non avvi però bellezza teatrale, per quanto peregrina, la quale, a lungo andare, non veda sminuita la propria potenza sul pubblico, così toccherà anche a questa grandissima del *Barbiere* — come già era toccato a quella non meno grande delle *Nozze di Figaro* — di subire la sorte comune. E allora, quale sarà il *Barbiere* dell'avvenire? A questa gloriosa eredità potrà aspirare il *Falstaff* di Giuseppe Verdi?

Questa dimanda spinge la critica verso un campo d'indagini nuove. Dal *Barbiere*, a questo modernissimo *Falstaff* corrono circa tre quarti di secolo, durante i quali la musica drammatica ha rinnovato quasi del tutto le sue forme. Attraverso codesta evoluzione è rimasto pur tuttavia degno di nota il seguente fenomeno: mentre il melodramma serio s'inoltrava e camminava a gradi per le nuove vie additategli dalla irrequieta speculazione del pensiero moderno, il melodramma giocoso invece rimaneva quasi stazionario attorno alla gran pietra miliare del *Barbiere*. I successori del Rossini non fecero invero molto cammino, e le pietre da essi collocate lungo la non breve via appaiono altrettanti sassolini in confronto del monumento rossiniano.

Il solo Donizetti, coll'*Elisir d'amore* e il *Don Pasquale,* riuscì ad erigere un piccolo edificio, tuttora saldo ed ammirevole, sebbene la costruzione e le forme di esso non sieno che una gentile imitazione del *Barbiere;* ma tutti gli altri venuti dopo rimasero a una enorme distanza, non solo dal Rossini, ma anche dal suo felice imitatore.

Quando si pensi adunque che nel 1893 il pubblico italiano non aveva ancora potuto discostarsi, nel genere buffo, dalle tradizioni del *Barbiere*, non potremo certo fargli un carico della trepidanza provata dinanzi alla singolare visione del *Falstaff*.

Fra le due opere sta infatti un abisso. Per intendere le ragioni tutte di codesta enorme disparità conviene riflettere che la differenza di età fra i due autori, al momento della loro creazione, è di poco inferiore alla distanza di tempo che separa le due

opere. Rossini scrive infatti il *Barbiere* nel 1816, all'età di soli ventiquattro anni; Verdi scrive il *Falstaff* nel 1893, all'età di circa ottant'anni. Ciò vuol dire che corrono settantasette anni di tempo fra le due opere e cinquantasei anni di età fra i due maestri. Duplice sproporzione di cui non è possibile trascurare l'importanza.

Allorchè Rossini, in pochi giorni, compone la musica del *Barbiere*, la gaia, fresca, continua, clamorosa risata che si diffonde da quella musica, non è che il rispecchio della età e del temperamento del maestro; quando il Verdi, a sua volta, imprende la costruzione del *Falstaff*, l'età e l'indole del Maestro, l'umore dei tempi e degli uomini non gli consentono che un garbato sorriso, e questo ombreggiato talvolta da una lieve tinta d'amarezza. Rossini trae, a buon conto, il suo *Barbiere* dalla commedia contemporanea; e del teatro di Beaumarchais sceglie a protagonista il personaggio più gaio e geniale; Verdi invece prende il suo *tipo* comico da una commedia di Shakespeare, rifatta sull'esemplare delle commedie italiane del Cinquecento. E, minor male ancora se il *tipo* del protagonista fosse stato ritratto quale apparisce da *I due Arrighi* di Shakespeare; in tal caso il personaggio di Falstaff sarebbe balzato fuori nella sua schietta tipicità, e avrebbe almeno concentrato sopra di sè quel grado di attenzione e interesse cui deve sempre aspirare un *soggetto* comico o drammatico che sia. Per contrario l'argomento si aggira sopratutto intorno agli episodî descritti nelle *Allegre comari di Windsor*, e dei quali *Falstaff*, anzi che soggetto è invece oggetto pietoso. Il tipo di Falstaff c'è tuttora, ma è un tipo

invecchiato come uomo e come simbolo, che non rappresenta più se non l'involucro sciupato di uno spirito, sempre tristo, e non più divertente. Ciò fa sì che le beffe crudeli, a cui il vecchio e svergognato Falstaff soggiace per l'opera vendicativa delle terribili donnine di Windsor, dèstino quasi un senso di pietà per la vittima. Infatti le azioni passate di Falstaff, le quali avrebbero potuto farci comprendere quel cattivo trattamento, noi non le abbiamo lì sulla scena, e non scorgiamo quindi la ragione di compiacerci alla visione di cotale smisurato castigo. Eliminata l'azione massima del protagonista, quel tessuto fittissimo d'intrighi e d'imbrogli, anche leggiadri, non basta più a illuminare la commedia di una graziosa festività che, partendo dal protagonista, si rifletta celere e spontanea sull'ambiente e sui personaggi tutti che ne fanno parte. E Boito ha dovuto bene accorgersene, egli che ha creduto con una pedantesca riproduzione della lingua secentista aggiungere al quadro un po' noiosetto delle *Comari di Windsor* una intenzione di amena caricatura che discende talvolta sino al grottesco.

Rossini, musicando il libretto del *Barbiere*, non pensò punto nè poco allo stile letterario del poema; egli non ebbe che da leggere i versi non troppo cattivi dello Sterbini affinchè le idee scattassero dal suo cervello e fossero tradotte in note musicali sulla carta. Rosina, Figaro, Almaviva, Don Basilio, Don Bartolo, tutta gentuccia borghese, furono per lui mezzi sufficienti perchè l'estro si schiudesse e ne scaturisse un'onda di melodia giovane e gioconda. La fluidità e l'abbondanza di quel getto doveva bastare a tutto, nè poteva esservi chi, uscendo dal

teatro, avesse ancora sete di qualche altra cosa. Pergolese, Mozart, Cimarosa, Paisiello avevano sempre fatto così, anch'essi, per trionfare dei loro pubblici.

Per il Verdi le cose erano ben diverse. Il suo ultimo tentativo artistico assumeva una importanza straordinaria, in quanto che i cinquantadue anni trascorsi dal *Finto Stanislao* al *Falstaff*, avevano, con ragione, diradata la speranza che il Maestro — a quasi ottant'anni — rivolgerebbe il pensiero all'opera buffa, il cui primo esperimento gli era costato tante lagrime e tanto dolore.

Eppure, malgrado il ricordo penoso, l'idea dell'opera buffa aveva sorriso frequente alla irrequieta fantasia del Verdi. Innamorato dello antico stile italiano, fiero di quelle glorie, egli avea veduto con ognor crescente amarezza la lenta degenerazione del gusto dei pubblici sedotti e mistificati dalle pericolose e procaci genialità della moderna operetta.

Dallo scendere in campo lo trattenne sempre però — ce lo ha detto ei medesimo — il possesso d'un libretto, quale egli avrebbe voluto che fosse, onde trarne un vero modello di commedia musicale. Questo libretto non arrivò che assai tardi, quando cioè il Maestro, giunto alla sera della sua gloriosa giornata, non sentiva più lo stimolo di popolari esultanze, di consensi critici e di cospicui guadagni.

Un altro illustre compositore, il Nicolai, si era, molto tempo prima, valso con fortuna dello stesso argomento per la sua opera buffa: *Le allegre comari di Windsor.* Questo lavoro del maestro tedesco era rimasto un leggiadro esempio di bella

e gentile giocondità musicale. Rigirarsi su quelle forti traccie al Verdi non era ormai più consentito; tanto più che l'opera del Nicolai, sebbene ispirata ad un sentimento melodico oltremodo originale, risentiva un po' nelle forme il sapore dell'antico stile. Il Verdi, che dal *Nabucco* era andato sino all'*Otello,* vale a dire che aveva spinto il melodramma serio verso gli orizzonti più arditi dell'arte nuova, non poteva ricondurre l'opera buffa alle sorgenti primitive. La sua commedia musicale bisognava che riassumesse con un sol passo la stessa somma di cammino da lui fatto gradatamente percorrere al dramma lirico.

Scrivere però una commedia musicale col sistema polifonico moderno, impedendo che il pubblico potesse cogliere completamente il senso, non solo, ma la parola quasi di ogni singolo personaggio, sarebbe stato fallire in gran parte allo scopo vero dell'opera; raggiungere invece codesto scopo, fondendo in un tutto armonioso, bello e chiaro, parole, voci ed istrumenti, pur lasciando spiccatamente a ciascuno l'indipendenza e la particolarità del proprio suono, avrebbe significato, secondo il Verdi, l'eccellenza artistica del lavoro. Codesta eccellenza è stata raggiunta? Noi lo crediamo.

Eppure l'eccellenza artistica, la quale basta a far vincere talvolta al melodramma serio le battaglie della scena, si mostra meno efficace quando trattasi di un'opera buffa. In questo genere di musica, la dottrina, la sapienza tecnica ed il buon gusto sono sempre elementi ausiliari oltremodo pregevoli, ausiliarî però, non fondamentali. L'estro, la fantasia fervida, spontaneamente vivida, attraente

e gioconda: ecco l'essenza vera e propria del contenuto musicale d'un'opera buffa. Ora, se nel *Falstaff* l'arte del maestro eccelle, il genio del compositore non sale sempre ad uguale altezza. Abbiamo detto: non sempre; poichè mentre la prima parte dell'atto primo non basta a trasportare il pubblico alla sospirata esultanza, tutta la seconda parte invece dell' atto medesimo, e quasi tutto l'atto secondo, rapiscono e rapiranno mai sempre l'uditorio ad una vera estasi intellettuale. Ed è appunto in questo secondo atto, particolarmente nei duetti tra Falstaff e Quickly e tra Ford e Falstaff, nonchè in tutta la scena susseguente, che l'estro del compositore e l'arte del maestro infondono al prodotto musicale il massimo vigore.

In quei quindici o venti minuti, dall'entrata di Falstaff nella casa di Ford sino alla *lanciata* della cesta, con dentro il povero *pancione*, nelle acque del Tamigi, la commedia musicata procede e corre vertiginosamente dinanzi agli occhi e dentro le orecchie del pubblico il quale ne rimane così preso ed attratto che la voce dell'ammirazione si arresta ed esso è costretto ad aspettare l'abbassarsi della tela per dare sfogo col plauso alla testè provata giocondezza dell'animo.

Come la prima parte dell' atto primo, anche l'atto terzo, colle sue artistiche bellezze, non basta a condurre il pubblico a quel grado di commozione necessario alla manifestazione dell'entusiasmo teatrale; ed è appunto codesta sminuita misura di sensazioni che spiega e giustifica la sincerità e spontaneità dei momenti di gaudio suscitati dalle parti migliori dell'opera.

Capo Ventesimonono.

Sommario. — I tre atti del *Falstaff*. — Rovani e le sue analogie. — Proprietà di qualificazione. — I difetti dell'atto terzo e le sue bellezze. — L'indole nordica del libretto. — Le necessità della tecnica moderna. — Opera buffa e commedia musicale. — I nuovi battesimi. — Verdi si diverte. — Freschezza ed originalità. — Un organismo nuovo. — La previsione dell'avvenire.

Fra il primo e il secondo atto, ma sopratutto fra i primi due e l'atto terzo del *Falstaff*, esiste una notevole disparità di sentimento e di stile. Il defunto Rovani, l'autore dei « Cento anni » che aveva l'abitudine, un po' paradossale, parlando di arte e specialmente di musica, di trarre i suoi temi di paragone dal vino, avrebbe avuto oggi, udendo il *Falstaff*, felice occasione per appagare questo suo vezzo originale di scrittore. Egli avrebbe potuto infatti paragonare il primo atto a una bottiglia di Asti spumante; il secondo a una bottiglia di Champagne della vedova Cliquot e il terzo a una bottiglia di Iohannisberg del più fine e profumato. Nè l'immagine avrebbe potuto considerarsi come una volgare analogia.

« Non è avvilita una cosa — ha scritto l'Hanslick — per ciò che apprende a conoscerla meglio. » Ed è vero. Come qualificazione di carattere musicale i sentimenti non sono che fenomeni, come tanti altri, i quali offrono altrettante analogie. Di una

di queste appunto abbiamo dunque creduto di servirci per far risultare la diversità dei caratteri che costituiscono la fisonomia di ciascuno dei tre atti del *Falstaff*. Codesta differenza — lo dicemmo — è lieve fra il primo e il secondo atto, quindi il distacco sfugge o lo si avverte ben poco; non è così però allorquando arriviamo all'atto terzo.

Il difetto deriva interamente dal libretto. Il Boito ebbe torto, a nostro avviso, allorquando pensò che il sapore romantico, cui sentesi per natura inclinato, avrebbe contribuito a fare apparire più gustosa la commedia semplice e vivacissima dei primi due atti; torto poco scusabile, poichè i molti e ben combinati nodi della commedia, segnatamente la congiura di Quickly a danno del dottor Caius, potevano fornirgli argomento a proseguire e svolgere amenamente la matassa degli imbastiti intrighi. Perchè il Verdi abbia accettato la costruzione scenica di quel terzo atto non è facile spiegare. È lecito supporre nondimeno ch'egli siavisi adagiato volentieri nella speranza — non smentita — di sbrigliare un po' la fantasia, raffrenata sempre nei primi due atti dalle esigenze della commedia parlata, e lasciarla correre più agile nelle regioni di una lirica, magari artificiale.

Quella parola non mai ripetuta, quel dialogo quasi mai interrotto, quel movimento scenico continuo, quell'impedimento costante, insomma, *a far cantare* il personaggio durante i primi due atti, debbono infatti avere penosamente costretta la fantasia del maestro.

L'atto terzo, invece, con quella sua parvenza di romanticismo, accordava al compositore una

certa libertà fantasiosa della quale non potevasi sgradire la gentile lusinga, ed il Verdi ne approfittò, infatti, per scrivere pagine ingemmate di deliziosa melodia, quali sono la romanza del tenore e la scena delle fate; ma che cosa ne avvenne? Che tutta quell'onda melodiosa di note carezzevoli e soavi non trovò la sua ragione vera sulla scena e tolse al pubblico l'invito a quella compiacenza dell'anima che solo ei prova di fronte alla sembianza del vero. Il pubblico edotto — si direbbe — della burla che gli si vuol fare, vede ed ascolta pertanto, senza *sentire*. Come parlare, del resto, al suo sentimento, quando lo spirito ne è stato, poco prima, così fortemente spinto alle compiacenze del sorriso da non desiderare più di esserne portato fuori, neanche per burla?

E allorquando il falso romanticismo finisce, e la commedia, alla penultima scena, ripiglia la sua burlesca fisonomia, è troppo tardi: il pubblico è stato già messo fuori dalla strada del sorriso e non sente un imperioso richiamo per ritornarvi. Il tentativo fatto dal Boito per ricondurvelo, con la scena degli spiritelli *pizzicanti* e *stuzzicanti* il povero *Falstaff*, è assolutamente grottesca. Anche il Verdi vi si trova a disagio. Dopo la fantasmagoria delle fate, la musica, sebbene graziosa ed elegante, non attrae più. La stessa *fuga finale*, splendida pagina di dottrina musicale, è troppo lunga, e non è nemmeno una cosa bella.

L'indole fortemente nordica del libretto, e le moderne necessità artistiche e tecniche, entro le quali il Verdi era ormai così attratto da non poterne più uscire, hanno tolto in genere al *Falstaff*

quella viva e spontanea genialità che costituisce la fisonomia dell'*opera buffa*.

Le sottili disquisizioni che si vorrebbero mettere in campo per distinguere questa dalla *commedia musicale*, sono perfettamente inutili. Il *Barbiere* del Beaumarchais non è meno commedia delle *Allegre comari* di Shakespeare. I nuovi battesimi con i quali si mutano oggi la tragedia in commedia drammatica e l'opera buffa in commedia musicale, non cambiano la sostanza delle cose. Verdi, del resto, musicando il *Falstaff*, ha inteso sempre di scrivere un'opera buffa. Egli stesso lo ha detto nella sua prima lettera — da noi sopra riportata — del 3 dicembre 1890. In quella lettera vive, si può dire, lo spirito animatore della musica del *Falstaff*, spirito lieto, tranquillo, sereno dell'artista glorioso e soddisfatto. « Mi diverto », dice il Verdi — per la prima volta — parlando di sè e dell'opera sua. L'autore del *Nabucco*, che per oltre mezzo secolo avea chiesto gioie e tormenti alle febbri creatrici del cuore e della fantasia, giunto al *Falstaff*... si diverte!

L'opera — scrive il Verdi nella stessa lettera — *è completamente comica*. Tale designazione non può intendersi con un significato ristrettivo; anzi fa d'uopo attribuirgliene uno vastissimo. *Falstaff* non resta infatti al di qua, ma va molto al di là della commedia, giungendo fino alla *pochade*, dove l'antica opera buffa, compreso il *Barbiere*, non era mai arrivata. Data questa andatura scenica eccessivamente audace e caricata, era assai facile — più che non lo fosse stato per gli antichi compositori — di fare una musica pedestre, volgare, e magari

scurrile. Se pertanto il Verdi avesse, quarant'anni prima, come n'esprime egli il desiderio, scritto la musica del *Falstaff*, probabilmente sarebbe incorso in simile colpa; ma oggi, dopo l'*Otello*, la produzione musicale del Verdi, anche se di genere comico, non poteva essere che nobile ed eletta. Nessuno avrebbe potuto prevedere però tanta freschezza ed originalità.

Quest'opera, per le sue qualità di concetto e di forma, è imparagonabile infatti con qualsiasi lavoro di simil genere, tanto dello stesso Verdi quanto di altri. La sua vita non ha derivazioni, parentele, affinità di sorta. È un organismo nuovo e completo di cui si può discutere il contenuto, non la schiettezza sorprendente dell'involucro. Ardito e inaspettato miraggio d'arte di cui non avevasi sentore non lo si può esattamente giudicare. Si tratta di un codice nuovo, la cui applicazione, oltre che difficilissima, ci sembra per lo meno pericolosa. Non presumiamo affermare però che sia così per l'avvenire. L'evoluzione del genio verdiano precede talvolta quello del suo tempo. Per esporre quindi dei prognostici probabili sulla vita avvenire di quest'opera occorrerebbe anzitutto proclamare o negare la bontà e la saldezza del principio evolutivo di cui essa è la emanazione. Ora, si può discutere l'*evoluzione* nel sistema delle sue cause, senonchè la discussione non ci porterebbe mai a una deduzione sicura, dal momento che queste cause possono mutare. Il mutamento potrà così influire sul gusto del popolo e quindi sul maggiore o minore gradimento di un'opera sul teatro, e tanto più di un'opera comica, il carattere della quale, nutrito

di spirito anzichè di sentimento, è quello più soggetto a mutarsi col tempo, con le consuetudini, coi diversi criteri della vita che si modificano di generazione in generazione.

Capo Trentesimo.

Sommario. — L'ultima opera di Verdi. — Verdi e Victor Hugo. — Un sorriso di più. — La longevità nei grandi uomini e le sue mirabili sorprese. — Dal *Nabucco* al *Falstaff*. — Volfango Goethe. — L'evoluzione dell'opera lirica. — Riassunto dell'opera Verdiana. — L'ultimo grado dell'eccletismo. — Verdi artista cosmopolita. — L'italianità del Verdi finisce all'*Aida*. — Le composizioni sacre. — Testamento.

Falstaff è oggi l'ultima opera del Verdi. Con essa la fronte veneranda dell'ottantenne maestro si è illuminata di un sorriso di cui, prima d'ora, nessuno l'avrebbe creduto capace. Fra i grandi artisti di questo secolo, i quali ebbero fra loro una somiglianza intellettuale furono più volte additati insieme Giuseppe Verdi e Victor Hugo. E affinchè i punti di contatto fra i due giganteschi intelletti risultassero ancora maggiori, si notò ancor questa: la mancanza comune del sorriso. Ebbene, oggi l'equilibrio comparativo è scosso: il sorriso di Verdi c'è stato. L'artista italiano, con questa nuova e inaspettata espansione del suo genio, ha completata

l'opera propria in tutte le sue forme più alte e originali.

Il fenomeno è addirittura sorprendente. Un uomo, il quale dando prova di una esuberanza inventiva meravigliosa, ha potuto per quasi sessant'anni continuare a produrre, consumando necessariamente gli elementi di codesta potenza, arrivato alla fine della sua grande giornata, trova ancora delle forme straordinariamente ardite, improntate ad una gagliarda originalità.

Ricercando nella storia gli esempi di longevità produttiva nei grandi uomini se ne trovano parecchi: lo stesso Victor Hugo, il fratello artistico del Verdi, ne offre superba prova col suo *Novantatre*. Eppure, nessuno di questi esempi è paragonabile al *Falstaff*, per ciò che riguarda la originalità e novità della invenzione.

Sopra tutti i grandi intelletti il passaggio lungo degli anni, e con essi il mutamento inesorabile dei gusti e dei criteri estetici, imprimono generalmente un solco doloroso. Apostoli convinti d'una grande idea, al trionfo della quale hanno consacrato il fulgore d' una spiritualità eletta, non sanno acconciarsi a correggere la costruzione speciale del proprio ingegno. Persuasi di trovarsi in mezzo ad un fuorviamento della sensibilità artistica, e non volendo rimanerne sopraffatti, eglino, o perdurano nella lotta — nella quale generalmente rimangono soccombenti — ovvero si racchiudono nella loro vecchia arca guardando cinicamente l' imperversare del diluvio! Per il Verdi invece è tutt'altra cosa. Il corso del tempo e il mutamento del mondo sembrano non toccarlo affatto: esso rimane

sempre il più giovane degli artisti viventi e, sempre alla testa del movimento evolutivo della sua epoca.

Egli, l'autore di circa trenta opere, delle quali una metà quasi resta tuttora viva sul teatro, è il compositore che nella sua vecchiaia non si ripete giammai. Anzi è appunto nella vecchiaia ch'esso dà prova di una mirabile giovinezza! Nell'*Aida* l'originalità e la bellezza della invenzione sono pressochè continue; nell'*Otello* e nel *Falstaff* la bellezza è certo minore, ma l'originalità emerge ancora più fresca ed audace. Diremo di più: dall'*Aida* al *Falstaff* la disparità è forse anche maggiore di quella che non sia fra il *Nabucco* e l'*Aida*. Ciò ne dimostra quale giovinezza d'intenti e di sentimento abbia sempre animato il Verdi nel suo fenomeno produttivo. Dimostra altresì la straordinaria estensione dell'opera verdiana — che va dal *Nabucco* al *Falstaff* — non paragonabile con quella di nessun altro moderno scrittore, all'infuori forse di Volfango Goethe; senonchè, mentre il grande e superbo poeta tedesco cammina a salti e balza ad un tratto dalle *Elegie romane* al romanzo sentimentale, dal *Faust* alla *Dorotea*, precedendo quasi sempre i suoi tempi, il Maestro italiano procede grado a grado, di pari passo con lo spirito della sua epoca.

Nell'opera lirica odierna succede una evoluzione progressiva tendente a snaturare sempre più la sostanza melodica, ad alterare il sentimento etnografico dell'arte, a sfigurare le antiche e tradizionali forme. La musica italiana, nella sua essenza melodiosa, è oggi quasi tramontata, ed il principio

drammatico sta per sostituire il principio musicale puro. L'immaginazione, questa fiamma del sentimento che si spande nelle opere d'arte, le vivifica della sua vita, le colora del suo entusiasmo, oggi è costretta a passare per la filiera scientifica, cambiando il compositore in un critico e il musicista in un filosofo. Sotto queste forche caudine della cosidetta modernità dovette pertanto passare anche il Verdi, pur volendo continuare a reggere lo scettro della musica in Italia. Egli non avrebbe, del resto, patito contatti che lo avessero umiliato; piuttosto avrebbe preferito, come Rossini, d'imporre silenzio al proprio genio.

Sorto all'arte nel 1839, Giuseppe Verdi cominciò a scrivere per il teatro quando suoi predecessori recenti erano il Rossini e il Bellini e suoi contemporanei il Donizetti, il Meyerbeer, il Pacini e il Mercadante. Assurgere vicino ad essi non era certo facile meta. Eppure il Verdi vi si accinge, e non passano cinque o sei anni che la vittoria è sua. Quei primi anni non sono invero i migliori dell'arte sua, e i popolari trionfi che salutano i suoi melodrammi non bastano ad accordargli l'unanime consenso della critica dotta d'allora. Lo Scudo non ebbe scrupolo di chiamare quei trionfi la « triste gloria del signor Verdi!... » (1)

Intanto però quei trionfi si rinnovano incessanti e clamorosi e il delirio del popolo aumenta intorno al « Maestro della rivoluzione italiana. »

Arrivato poi alla *Miller* e quindi al *Rigoletto*, al *Trovatore* e alla *Traviata*, il Verdi si può dire

(1) *Revue des Deux Mondes* (1848).

non soffra più rivali L'universalità del suo genio gli accorda una supremazia incontrastata.

Sopravvengono intanto Thomas, Gounod, Wagner, più tardi Bizet, Boito, Massenet, poi recentemente Puccini, Franchetti, Mascagni. Ebbene; che cosa significa ciò? Che cosa vuol dire tutto un mezzo secolo che passa vicino a lui con il turbine delle sue commozioni politiche, sociali, scientifiche e letterarie? Che cosa vogliono dire le scuole, le critiche, i sistemi, le maniere? La grandezza di Giuseppe Verdi riassume, condensa tutto e continua a campeggiare sovrana. Vicino anche alla maggiore di queste potenze intellettuali — a Riccardo Wagner — il Verdi mantiene la sua universalità.

Dopo l'*Otello*, il momento per un'altra sortita gloriosa non era certo favorevole in Italia. Parecchi giovani d'ingegno, fra i quali il Puccini e il Mascagni, con due opere fortunate, *Manon* e *Cavalleria*, avevano attirato verso di essi una corrente straordinaria di pubblico favore; eppure il Verdi modestamente *si diverte* a scrivere la musica del *Falstaff*. Anche per un Genio, quel divertimento di scrivere un'opera buffa ad ottanta anni, poteva essere un po' arrischiato; nondimeno il giuoco gli riesce propizio ed egli stupisce ancora una volta il mondo con questo suo ultimo lavoro fantasiosamente originale, concettosamente dotto, tecnicamente perfetto.

Con il *Falstaff* l'eclettismo delle forme raggiunge il suo grado massimo. Verdi scrive sempre in Italia e per la sua gloria, ma i suoi prodotti sono evidentemente destinati a trapassare i nativi

orizzonti. Superandoli anzi, questi prodotti trovano un'accoglienza ancora più lieta. *Otello* e *Falstaff* hanno infatti maggiormente scosso e impressionato i pubblici di Vienna, Londra, Berlino e Parigi che non quelli di Roma, Milano, Napoli e Firenze. Sicuramente il gusto musicale dei pubblici di Germania, di Francia e d'Italia ha subìto in questi ultimi anni una deviazione notevole. Il male si è che in codesta deviazione non si nota il sopravvento vero e legittimo di una forma caratteristica di arte che valga più ormai a farci distinguere la fisonomia musicale di ciascun paese. Osservando infatti i delirî di *Cavalleria rusticana* in Germania, i successi di *Falstaff* a Parigi, e quelli del *Crepuscolo degli Dei* a Torino, Roma e Milano, non è più possibile orientarsi.

L'arte di Giuseppe Verdi, del compositore supremamente italiano, la cui storia artistica è intimamente legata a quella della patria, e che per quasi venti anni ha fatto vivere l'Italia soltanto nella gloria dell'arte, non appartiene, più nella sua ultima espressione, unicamente all' Italia.

Quest'arte scaturisce pur sempre dal genio e dal sentimento del Maestro, ma sì l'uno che l'altro hanno dovuto trasformarsi sotto l'impulso di una forza cosmopolita della quale il Verdi, prevedendone appunto lo sviluppo audace e tumultuoso, volle, come per il passato, impadronirsi per condurne e regolarne il movimento. All'autore dell'*Otello* e del *Falstaff* cominciava già a difettare però l'alimento di quel fuoco sacro, di cui l'ultima grande vampata avevamo veduto risplendere nell' *Aida*. Ed allora, che cosa ne avvenne?

Questo: il musicista moderno ha superato certo l'antico, ma la fisonomia artistica del compositore italiano ne ha sofferto parecchio. Le storiche e tradizionali sembianze, tuttora vive e riconoscibili nell' *Aida*, nelle ultime due opere appaiono assolutamente mutate.

Parlando un giorno degli imitatori del Wagner e del Bizet, il Verdi uscì in queste parole: « Fra « questi (imitatori) sono una gran parte dei gio- « vani operisti attuali, i quali, affidandosi a mo- « delli inimitabili, tradiscono l'arte e il proprio « sentimento, e divengono convenzionali per man- « canza di sincerità. Il patriottismo non esiste « più affatto nell'arte italiana. Questo è il male « più grave. Se i giovani si lasciassero andare « come sentono, qualche cosa ne verrebbe fuori. « Invece, a furia d'ipocrisie, essi finiscono coll'in- « gannare e deviare sè e gli altri. » Questo il Verdi — notisi bene — diceva dopo l'*Otello* e poco prima del *Falstaff!* Ora noi non dubitiamo punto della sincerità delle intenzioni che hanno seguìto costantemente il progresso dell'opera verdiana, ma non possiamo far sì che i fatti sieno diversi da quello che sono. E i fatti sono tali che il primo a dubitare della sincerità della loro origine sarebbe stato lo stesso Maestro, qualora *Otello* e *Falstaff* non fossero opera sua. Innegabilmente un nuovo Verdi è venuto fuori da questa sua ultima espressione di arte. E il nuovo Verdi non è già quello del suo popolo: di quel suo popolo entusiasta e delirante che accompagnava il *Maestro della rivoluzione italiana* dal *Nabucco* all'*Ernani;* dall'*Ernani* all'*Attila;* dall'*Attila* al *Trovatore;* dal

Trovatore al *Ballo in maschera*. Quel popolo, soggiogato e rapito dal genio affascinante del compositore, ha potuto seguirlo esultante fino all'*Aida*. E qui s'è fermato.

Per la storia, il musicista dell' *Otello* e del *Falstaff* è pur sempre grande, fors' anche più grande che non fosse per il passato ; ma per la leggenda popolare Giuseppe Verdi finisce con l' *Aidà*.

Appendice.

Le composizioni sacre. *Ave Maria.* — *Te Deum.* — *Stabat.* — *Laudi alla Vergine.* — Verdi scriverà ancora? — Le voci del pubblico. — La parola del Maestro.

Mentre il mondo ammirava commosso e riverente la gloriosa vecchiaia di Giuseppe Verdi, arrivato già agli 86 anni, questi conduceva a termine quattro nuovi lavori di carattere religioso: *Ave Maria, Stabat Mater, Laudi alla Vergine, Te Deum.*

Credere che il Maestro sia ricorso improvvisamente col pensiero a queste sacre pagine e ne abbia, ad un tratto, immaginato la composizione musicale, non è verosimile. Infatti, sino dal febbraio 1896, il Verdi così scriveva al distinto maestro Tebaldini:

« Io conosco alcuni *Te Deum* antichi, ne ho « sentiti pochi moderni, e mai sono stato convinto « della interpretazione (a parte il valore musicale) « data a questa cantica.

« Essa viene ordinariamente eseguita nelle « feste grandi, solenni, chiassose, o per una vitto- « ria, o per una incoronazione, ecc. Il principio « vi si presta, che cielo e terra esultano... *Sanctus,* « *Sanctus, Deus Sabaoth*; ma verso la metà cam- « bia colore ed espressione... *Tu ad liberandum*... « è il Cristo che nasce dalla Vergine ed apre al- « l'umanità *regnum coelorum*... L'umanità crede al

« *Iudex venturus;* lo invoca *salvum fac*... e finisce « con una preghiera... *Dignare Domine die isto*... « commovente, cupa, triste sino al terrore!

« Tutto questo ha nulla da fare colle vittorie « e colle incoronazioni; e perciò desidero cono- « scere se Vallotti, (1) che viveva in epoca in cui « poteva disporre d'un'orchestra e d'un'armonia « abbastanza ricca, abbia trovato espressioni e co- « lori, ed avesse intendimenti diversi da molti dei « suoi predecessori. »

I giusti criteri esposti dal Verdi intorno alla interpretazione dell'*Inno ambrosiano* sono quelli da lui adesso seguiti in questa importante composizione ch'egli volle, deliberatamente, far uscire dal campo liturgico, e spingere di là dalle barriere chiesastiche. Tanto il *Te Deum* quanto lo *Stabat*, per la sensualità ch'emana dal contenuto melodico, e per la esteriorità degli effetti, dei contrasti e dei colori, debbonsi infatti considerare *Cantate* di carattere religioso e atte quindi, come tali, ad essere trasportate in una sala da concerti, e anche in un teatro. Ecco perchè là Società dei Concerti del Conservatorio di Parigi potè chiedere ed ottenere di essere la prima ad interpretare questi ultimi lavori del nostro Grande Maestro.

Con savio ed artistico accorgimento il Verdi ha voluto però conservare all'Inno Ambrosiano quell'impronta grandiosa, solenne, conferitagli dal tema iniziale liturgico sulle prime parole: *Te Deum laudamus - Te Domine confitemur.* Il distacco vero e potente dall'espressione liturgica si manifesta al

(1) Padre Vallotti, autore rinomato di molte composizioni sacre fra le quali alcuni *Te Deum.*

Sanctus Sanctus, Domine Deus Sabaoth, dove le voci e l'orchestra esultano con una mirabile esplosione di sonorità. Il volo lirico continua e si allarga sino al *Tu Rex gloriae*, intonato dagli ottoni su altro brano di tema liturgico, il quale, esposto dapprima in un magnifico unisono, si allaccia poi in un intreccio contrapuntistico lussureggiante di colore, e d'una chiarezza sorprendente. La robusta composizione si chiude con un effetto musicale veramente peregrino, bastevole a dimostrare la luminosità fantasiosa che accende tuttora l'intelletto alto del Maestro.

Lo *Stabat*, che gli antichi maestri sino al Rossini, trattarono sempre con grande ricchezza e varietà d'episodî vocali e anche strumentali, ha suggerito al Verdi ben diverso pensiero. Egli ha racchiuso infatti le poetiche strofe di questa Sequenza in poco più di duecento misure, esposte musicalmente con una sobrietà tutta latina e una purezza squisitamente attica. — Se lo *Stabat* non vanta la stessa interezza di compagine del *Te Deum*, certo più completo come organismo artistico, gli rimane però superiore dal punto di vista dell'ispirazione, quasi sempre fresca e in alcuni brani d'una bellezza veramente ideale. Citerò il *Quis est Homo*, melodia serena ed espressiva, l'*Eia Mater fons amoris*, da cui scaturisce veramente un getto melodico di una sentimentalità amorosa pura e soave, e specialmente additerò il versetto ultimo : *Quando corpus morietur*, un pensiero forte e sostanzioso, in cui è squisitamente incarnata tutta la bella idealità lirica dello *Stabat*, e che descrive così bene, con rapido e logico sviluppo, le opposte fasi di sgomento,

19

di terrore, di conforto, e di sospirato gaudio celeste. Il Tebaldini, (1) non a torto, scrive che nell'ultimo arpeggio dei violini, con il quale si estingue la melodia finale, appare una lontana rimembranza « di quel sospiroso e così puro colorito che precede il duo d'amore del primo atto d'*Otello* e che s'inizia sulle parole:

« Già nella notte densa
« S'estingue ogni clamor... »

Ebbene, l'avvertita rimembranza non sminuisce affatto la sensazione di nuova beatitudine di cui il Maestro ha saputo inondarci l'animo con questa sua commovente pagina musicale.

« Quanto eufonica — esclama l'Hanslick — e intimamente sentita fluisce dall'anima di questo vecchio la sua ultima musica! »

Verdi, sempre modesto, sempre rispettoso e ossequente al Genio altrui, peccò, a mio avviso, d'ardimento soverchio vestendo di note musicali la sublime preghiera dantesca di Bernardo alla Vergine. Vi fu chi disse, e disse bene, che la musica incomincia là dove finisce la parola! Se havvi, ora, una parola infinita, immersa in una aspirazione poetica immortale, è appunto questa di Dante. Tentar di accompagnare col suono la musica ideale di simile poesia, sarebbe stata follia per altri; per Verdi fu un'audacia inutile. Le quattro voci a cui è affidato il canto delle *Laudi alla Vergine* non giungono infatti ad innalzare l'umana spiritualità a un'altezza maggiore di quella cui la fa salire Dante con la

(1) *Rivista Musicale Italiana*. (Anno V, fasc. II — Fratelli Bocca editori).

lirica divina di quelle semplici terzine. E perchè musicarle allora?

E perchè, invece del diatonico, scegliere il genere cromatico, lasciando le voci senza alcuno appoggio, alla mercè d'un facile e pericoloso squilibrio? Meglio era, invero, che il Verdi piuttosto di sovrapporre il proprio genio a quello di Dante e ambire d'immortalare una poesia già immortale, avesse scelto un componimento in cui già non fosse il suggello di tanta personalità, e così allora egli avrebbe potuto più agevolmente fare assurgere la libera spiritualità del musicista.

Una vera curiosità musicale è il piccolo coro *Ave Maria* composto intorno ad una scala ascendente e discendente, oscillante fra il modo maggiore o minore, sopra e sotto la quale si muovono le voci, artisticamente intercalate e con espressione dolcissima.

Questi due piccoli cori: *Ave Maria* e le *Laudi* per la purezza del sentimento e la perfezione dello stile si distaccano completamente dal *Te Deum* e dallo *Stabat*, con i quali non dovrebbero anzi incontrarsi. — Si capisce che, fino ad oggi, non era facile sottrarre nessuno di questi pezzi alla curiosità del pubblico; ma per l'avvenire questa *tetralogia* — come la chiama l'Hanslick — dovrebbe dividersi in due distinti programmi di concerti.

Con le due importanti composizioni *Te Deum* e *Stabat* il Verdi ritorna ad essere fatto segno delle solite accuse che insorsero in occasione della *Messa da requiem*. Ma allora, come oggi, il Verdi respinge le accuse con la costante bellezza dell'opera sua.

Ispirandosi a questa bellezza egli ha potuto non tener conto dell'acerbo conflitto che agita gli scrittori di musica sacra ed elevarsi sovrano fra i contendenti. E il fenomeno mirabile, unico forse nella storia dell'arte è questo; che il Verdi pur conservandosi bello, si rinnuova e ascende sempre!

Dalla *Messa da requiem* ad oggi il Verdi ha fatto forse maggior cammino di quanto non ne avesse già compiuto dal *Nabucco* all' *Aida*. E, ove la legge inesorabile del tempo non vietasse al Verdi di scrivere nuove opere, queste porterebbero evidenti i segni della distanza da lui ancora una volta superata nella sua marcia continua e vittoriosa.

Nel momento in cui scriviamo le più disparate e fantasiose voci s'incrociano a proposito di una nuova e prossima produzione verdiana. Vorremmo poterlo credere e aggiungere i nostri voti a quelli non solo d'Italia, ma del mondo, che in Giuseppe Verdi ammira l' unico Genio musicale vivente; ma la parola schietta e recisa di Lui suona ben diversa dall'universale desiderio.

Ecco una lettera, ricevuta pochi mesi or sono, e che riproduciamo nella sua integrità; documento ultimo e ultima parola di questo volume: